Die einführung der lithographie in Frankreich ...

Walter Gräff


HARVARDIANAE
ACADEMIAE
SIGILLUM
VE
RI
TAS

Die Einführung der Lithographie in Frankreich.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

vorgelegt von

Walter Gräff.

Heidelberg.
Buchdruckerei von Karl Rössler.
1906.

Dem Andenken meiner Eltern.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist die Frucht eines längeren Aufenthaltes in Paris, sowie einiger in ihrem Interesse unternommener Reisen. Ich bin mir wohl bewusst, dass die Resultate derselben nicht endgültig sind, denn es werden sich fraglos noch weitere Nachrichten, vor allem in den französischen Archiven finden lassen. Mein Bestreben ist es gewesen, das ganze bisher überall zerstreute gedruckte Material zu sammeln, zu sichten und daraus die geschichtlichen Tatsachen festzustellen, so dass dadurch die Möglichkeit gegeben ist, die französischen Inkunabeln zu bestimmen und zeitlich festzulegen. Der im Anhang beigegebene Katalog wird ebenfalls nichts endgültiges sein, denn jeder Tag kann neue Entdeckungen bringen. Immerhin hoffe ich, dass er den Sammlern von einigem Nutzen sein wird.

Es bleibt für mich noch die angenehme Pflicht, allen den Herren zu danken, die mich in liebenswürdigster Weise beim Zusammentragen des Materials und bei der Auffindung der Blätter unterstützt haben. Naturgemäss wurde mir am meisten geboten im Cabinet des estampes der Nationalbibliothek zu Paris, dessen Leiter, Herr Bouchot, mich ebenso wie die anderen Herren dieses Instituts, jederzeit mit Rat und Tat unterstützt haben. Weitere Förderung wurde mir zuteil von den Vorständen der Kupferstichkabinette in Berlin, Dresden, München, Strassburg und am Germanischen Museum in Nürnburg, der Sammlungen im Buchhändlerhaus in Leipzig, der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Von grösstem Nutzen sind mir gewesen folgende Bibliotheken: Die Nationalbibliothek, die Bibliothèque Mazarine und die Bibliothek an der Ecole des Arts et Metiers in Paris; be-

sonders wertvoll ist mir die Unterstützung gewesen, die mir der Direktor der Münchner Hof- und Staatsbibliothek, Herr Geh. Rat von Laubmann, hat angedeihen lassen. Von Sammlern und Kunstfreunden bin ich vor allem verpflichtet Herrn Julius Aufseesser in Berlin, der mir einige Bogen aus Ferchl's Annalenmanuskript sowie seine bedeutende Sammlung uneingeschränkt zur Verfügung stellte. In ähnlicher Weise unterstützten mich die Herren Alfred Beurdeley und Loys Delteil in Paris, Herr Hofrat Prof. Dr. Pollitzer in Wien und die Herren Louis und Karl Meder in Berlin. Ihnen allen sei an dieser Stelle mein wärmster Dank für ihre Freundlichkeit gesagt. Nicht zum mindesten aber danke ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Thode in Heidelberg für die allezeit wohlwollende Förderung zur Erreichung meiner Ziele, eine Förderung, die auch dieser Arbeit häufig zu Gute gekommen ist.

Heidelberg im September 1906.

Der Verfasser.

Inhalt.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

I. Allgemeine Werke.

Dr. Julius Meyer: Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867.

Jules Renouvier: Histoire de l'art pendant la Révolution. Paris 1863.

Comte Henri Delaborde: La gravure, précis élémentaire. Paris 1882.

George Duplessis: Histoire de la gravure en France. Paris 1861.

Adam v. Bartsch: Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien 1821.

Wessely: Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdrucks. 2. Aufl. Leipzig 1886.

A. Rosenberg: Die Rubensstecher. Wien 1893.

Aloys Schreiber: Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg 1809.

H. Avenel: Histoire de la presse française. 1882.

Welschinger: La censure sous le premier empire. Paris 1882.

Paul Dupont: Histoire de l'imprimerie. Paris 1864.

II. Geschichtliche Darstellungen.

Franz Maria Ferchl: Uebersicht der einzig bestehenden vollständigen Inkunabeln-Sammlung der Lithographie und der übrigen Senefelderschen Erfindungen. München 1856. (Diese Ferchlsche Inkunabelnsammlung ist von der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften angekauft worden und befindet sich seit kurzem in den königl. graphischen Sammlungen zu München.)

(Dorgerloh, Handexemplar: ist das durchschossene Handexemplar dieses Sammlers, das viele handschriftliche Notizen enthält; es befindet sich im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin.)

— — Geschichte der Errichtung der ersten lithographischen Kunstanstalt bei der Feiertagsschule für Künstler und Techniker in München. München 1862. (S. 9—90 ist aus dem vorigen wieder abgedruckt. Dies Buch ist bedeutend erweitert und verbessert Fehler des ersteren.)

Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. Bd. IV: Die Lithographie. Wien 1903. (Der Abschnitt über die Lithographie in Frankreich ist bearbeitet von H. Bouchot.)

Henri Bouchot: La Lithographie. (Aus der Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.) o. J. (Etwa 1895.)

Jos. und E. Robins Pennel: Lithography and Lithographers. London 1898.

Jules de Marthold: Histoire de la lithographie. Paris s. d.

Grég. Zellich: Notice sur la lithographie et sur les origines de son introduction en Turquie. Constantinople 1895.

Jules Hédou: La lithographie en Rouen. Rouen 1877.

Conrad Lamparter: Geschichte der Lithographie in Württemberg. (In den Württembergischen Jahrbüchern 1898, Heft 1).

Dr. Walther Gensel: Die Einführung der Steindruckerei in Berlin. (In Velhagen & Klasings Monatsheften. XVIII. Heft 10.)

Ludwig Pietsch: Alois Senefelder Erfinder der Lithographie, Berlin 1871.

Hansen: Die Erfindung der Lithographie durch Aloys Senefelder. Leipzig o. J.

Ernst Pfeilschmidt: Aloys Senefelder. Dresden 1877.

III. Lehrbücher (die meisten enthalten auch historische Notizen).

Alois Senefelder: Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei. München 1821. 2. (Titel-)Auflage.

— — französ. Uebersetzung: L'art de la lithographie. Paris 1819.

Engelmann: Manuel du dessinateur lithographe. 2. édition. Paris 1824.

G. Engelmann: Traité théoretique et pratique de Lithographie. Paris 1839.

— — deutsche Uebers.: Das Gesamtgebiet der Lithographie. Uebersetzt von W. Pabst und A. Kretzschmar. 2. Ausg. Leipzig 1843.

Mairet: Notice sur là lithographie. Dijon 1818.

— — deutsche Uebersetzung: Kurzer Abriss der Lithographie und Steindruckererei. Pest 1819.

D . . .: Procédé actuel de la Lithographie mise à la portée de l'artiste et de l'amateur. Paris 1818.

L. I. D. B.: Coup-d'oeil sur la lithographie. Bruxelles 1818.

Raucourt: Mémoire sur les expériences lithographiques faites à l'école . . . des ponts et chaussées. Toulon 1819.

Dr. I. H. M. Poppe: Die Lithographie in ihrem ganzen Umfange. Stuttgart 1833.

F. Tudot: Traité de lithographie. 2. édition. Paris 1834.

Dr. Leo Bergmann: Das Ganze des Steindrucks. 2. Aufl. Weimar 1843.

Heinrich Weishaupt: Das Gesamtgebiet des Steindrucks. 4. Aufl. Weimar 1865.

C. de Lasteyrie: Der Artikel „Lithographie" in der „Encyclopédie" par Firmin Didot frères. Paris 1849.

Knecht et Desportes: Manuel de l'imprimeur lithographique. Paris 1850

F. Duchatel: Traité de lithographie artistique. Paris s. d.

Christian: Déscription des machines et procédés, specifiés dans les brevets . . . dont la durée est expirée. Paris 1820. Tome IV.

IV. Zeitungen und periodische Zeitschriften.

Annales de chimie. 1802 vol. 41; 1809 vol. 72.
Annalen der Physik. Leipzig 1810. Bd. V (enthält eine Uebersetzung des Artikels der „Annales de chimie“ von 1809).
Annales des arts et manufactures, par Barbier de Vémars. Vol. 34, 1809; vol. 37, 1810; vols. 51—52, 1814.
Annales encyclopédiques. 1817. Herausgegeben von Millin.
(Die „Annales de la chalcographie générale“, Paris 1806, enthalten nichts.)
Annuaire de Commerce (Das Pariser Adressbuch: „Le Bottin“). Didot. 1800—1810.
Annuaire de l'industrie française ou recueil par ordre alphabétique .... par Sonnini et Thiébault de Berneaud. 1811—12.
Archives des découvertes et inventions nouvelles faites dans les sciences, les arts et les manufactures tant en France que dans les pays étrangères. Paris 1809—12, vol. I—IV.
Annales du muséum d'histoire naturelle. Vol. XVII. 1811.
Bulletin des Lois de la République française. An X.
Bulletins de la société d'encouragement de l'industrie nationale. Seit 1801 jährlich ein Band.
La gazette nationale ou le Moniteur universel. 1800—17.
Journal d'annonces, de littérature etc. du département de la Côte d'or. Dijon 1818. (Ueber Mairet.)
Mémoires de l'institut nationale; littérature et beaux arts. Vol. V. Paris an XII. (Darin Artikel über Stereotypie u. s. w. von G. A. Camus.)
Mémoires de l'académie de Toulouse. 3. série. Tome III. Toulouse 1847.
Le „Figaro“ lithographique. 1896. (Sondernummer, anlässl. der Centennarfeier der Erfindung der Lithographie.)
Morgenblatt für gebildete Stände. 1807/08. (Erschien seit 1807 in Stuttgart bei Cotta.)
Zeitschrift für Bücherfreunde. (Erscheint seit 1897.)
Kurpfalzbayrisches Intelligenzblatt. 1802.
Kritischer Anzeiger für Litteratur und Kunst. 1810—11.
The Gentlemen's Magazine and Historical Chronicle. 1808. London.

V. Lexika und Kataloge.

Allgemeine deutsche Biographie; bes. Artikel „Senefelder“ von Holland.
Biographie des hommes vivants. Paris, Michaud, 1816—19.
Michaud: Biographie universelle ancienne et moderne. 1842—65.
Nagler: Künstler-Lexikon. München 1835—52.
Meyer: Allgemeines Künstler-Lexikon. Leipzig 1872.
Müller und Singer: Allgemeines Künstler-Lexikon. Frankfurt a. M. 1895 ff.
Gabet: Dictionnaire des artistes Française au XIX[e] siècle. Paris 1831.
H. Beraldi: Les graveurs du XIX[e] siècle. Paris 1885—92. 12 Bde.

Aloys Apell: Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1880.
Joseph Heller: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. 2. Aufl. Leipzig 1850. 3. Aufl. herausgeg. von Andresen. 1870—73.
Weigel: Kunstlagerkatalog. Leipzig 1834—36.
Brouillot: Dictionnaire des monogrammes. München.
Nagler: Die Monogrammisten. München 1858—81.
Weigel: Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Leipzig 1865.
Louis Aubin Millin: Dictionnaire des beaux-arts. Paris 1806.
Louvrekataloge: Notice des tableaux des écoles française et flammande etc. Paris an XIII.
— — Notice des tableaux exposés dans les galeries par Frédéric Villot. Paris 1864.
— — Catalogue sommaire des peintures. 1903.
Catalogue de la vente Denon. 1826.
Katalog A . . . . (Aufseesser); Sammlung versteigert Berlin den 20. März 1902, bei Amsler & Ruthart.
Katalog Kann, verst. Wien, 3. Okt. 1904.
Börner, Leipziger Kunstauktion LXXV. 23. Okt. 1902.
Gilhofer & Ranschburg, Wien: Die Meister der Wiener Portraitlithographie. Katalog No. 76. 1906.
Agläus Bouvenne: Catalogue de l'oeuvre lithographié et gravé de A. de Lemud. Paris 1881.
Weishaupt: Verzeichnis der lithographischen Inkunabelnsammlung von Heinrich Weishaupt. München 1884. (Diese Sammlung befindet sich jetzt in dem Kabinet des Germanischen Museums in Nürnberg.)
Maillingersammlung: Bilderchronik der Haupt- und Residenzstadt München. München 1876—86.
Grolier Club: Catalogue of an exhibition illustrative of a Centenary of artistic Lithography, 1796—1896. New-York 1896.
Comte Corbière: Catalogue des brevets. Vol. I (1791—1825). Paris 1826.

VI. Fremde Techniken.

C. Kampmann: Die graphischen Künste. Leipzig 1898.
A. de Lastolat: Les procédés de la gravure. Paris s. d. (Enthält eine kurze Geschichte der Lithographie, S. 213—252.)
Mis de Paroy: Précis sur la Stéréotypie. Paris 1824.
Dembour: Déscription d'un nouveau procédé de gravure en relief sur cuivre dit „Ectypographie métallique“ inventé par A. Dembour. Metz 1835.
— — Deutsche Uebersetzung. Braunschweig 1835.
Henri Bouchot: Le livre. Paris 1886.

VII. Hülfswerke.

Faksimile eines Briefes von Luther in Steindruck, Strassburg 1817.
Julius Rathgeber: Erinnerungen an den Prinzen Max und die schöne Strassburger Zeit. Strassburg 1892.

Lejeune: Souvenirs d'un officier de l'empire. Toulouse s. d.
— — Mémoires du général Lejeune. Vol. I. Paris 1895.
— — Notice sur le général, Baron Lejeune. Pau 1861.
Antoine-Philippe d'Orleans, duc de Montpensier: Mémoires secrets relatifs à la Révolution française. Paris 1834.
Castellan: Rapport fait à l'academie des beaux arts sur la Lithographie. Paris 1817. Im Auszug mitgeteilt in Engelmanns „Manuel".
Marcel de Serres: Essai sur les arts et les manufactures de l'empire d'Autriche. Tome II. 1814.
— — Voyage en Autriche. 1814.

EINLEITUNG.

Als Senefelder in den Jahren 1796—98 die Lithographie erfand, ahnte er selbst wohl am wenigsten, dass dieses neue graphische Verfahren ein Mittel werden sollte, um Kunstwerke von höchster Vollendung zu schaffen. Im Gegenteil, er stand einer solchen Anwendung seiner Kunst anfänglich teilnahmlos gegenüber. Wohl mag ihm eine Idee von der Tragweite seiner Erfindung gekommen sein, als man die ersten Versuche gewagt hatte, sie künstlerisch zu verwerten; aber die Sorge um das tägliche Brot trübte seinen Blick, er schaute nicht in die Zukunft, wo die Lithographie — nicht mehr an die Industrie gebunden — von den Grossen im Reiche der Kunst geübt, das höchste leisten sollte, was dieses graphische Verfahren überhaupt erreichen konnte. Auch späterhin, am Abend seines Lebens hat er schwerlich erkannt, dass die Erzeugnisse seiner Erfindung gewaltig in die Geschicke der Völker eingreifend, weltgeschichtliche Umwälzungen vorbereiteten.

Diese Rolle fiel ihr vor allem in Frankreich zu. Wer eine Geschichte dieses Landes von 1815—50 schreiben will, wird gezwungen sein, sich auch mit den Erzeugnissen der Lithographie vertraut zu machen, denn Romantik, Napoleonlegende und politische Karrikatur haben die Staatsumwälzungen von 1830 und 1848 vorbereitet, sie haben alte Ideale in den Staub gezogen, manchmal neues, oft aufgewärmtes an ihre Stelle gesetzt oder sie haben gegenüber

alten überlebten Institutionen neue moderne Ideen zum Vergleich herangezogen. Hierin vor allem liegt die kulturelle Bedeutung dieses graphischen Kunstzweiges in Frankreich und hier hat sie originell schaffend gewirkt. Der künstlerische Wert der Blätter dieser Zeit ist im allgemeinen ausserordentlich hoch; ich erinnere nur an Namen wie: Géricault, Delacroix [1]), Charlet, Raffet, Daumier, die beiden Devéria, Gavarni, und Grevedon. Was nach jener Zeit bis in die 90er Jahre entstanden ist, stellt im allgemeinen — auch künstlerisch — einen Rückgang dar, ein Stagnieren, wie es bei technisch sehr geschulten aber mechanisch und ohne Geist arbeitenden Handwerkern zu beobachten ist. In den Beginn der 50er Jahre fällt die Auferstehung der Radierkunst, der sich damals die besten künstlerischen Kräfte bemächtigten; das gleichzeitige Auftreten der Photographie bezeichnet den Zeitpunkt des Sinkens der Portraitlithographie, in der bis dahin ebenfalls ausgezeichnetes geliefert worden war.

Erst die Plakatkunst und eine den in Deutschland herrschenden Bestrebungen parallel sich entwickelnde Richtung in Frankreich hat dann in dem letzten Jahrzent unter dem Einflusse der mit der Säkularfeier der Erfindung verbundenen Ausstellungen eine Auferstehung der originalen Künstlerlithographie zur Folge gehabt. Mitten in dieser Bewegung stehen wir.

In der Vorbereitungszeit, bis etwa zum Jahre 1821, bemerken wir ein Tasten und Suchen in welcher Weise das Material künstlerisch gestaltungsfähig ist, es herrscht noch Unsicherheit über die Frage, wie die technischen Schwierigkeiten künstlerisch befriedigend zu lösen sind. Dieses rein Technische, das rohe Handwerk ist um 1820

1) Anton Springer spricht in der „Kunst des XIX. Jahrhunderts“ S. 75 über Delacroix' Lithographien und fährt dann fort: „Die lithographierten Blätter besitzen überhaupt für die ältere französische Kunst unseres Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts“.

etwa überwunden und nun folgt die eigentliche künstlerische Ausgestaltung, nun erst lernt man die technischen Ausdrucksmöglichkeiten zu rein künstlerischen Zwecken zu benutzen und es folgt eine Blüte, eine Glanzepoche der Lithographie, besonders seit dem Beginn der 30er Jahre.

Unter dem zweiten Kaiserreich treten die Namen berühmter Künstler mehr in den Hintergrund, wir erleben ein Vorherrschen, ein übermässiges Betonen des rein Handwerklichen, welches notwendig als Folgeerscheinung einen Niedergang des Kunstzweiges in seiner Gesamtheit herbeiführen musste.

ERSTER ABSCHNITT.

Einführung in die Geschichte der Erfindung und ihrer Verbreitung in Europa während der Inkunabelzeit.

Bevor wir zu unserem eigentlichen Thema, der Darstellung der Geschichte der Einführung der Lithographie in Frankreich übergehen können, halte ich es für vorteilhaft einen kurzen Blick zu werfen auf die allgemeine Geschichte der Erfindung und ihrer Ausbreitung. Unsere Aufgabe wird es nicht sein, Neues zu bringen, sondern diese Uebersicht soll für uns den allgemeinen Rahmen abgeben, in den wir unsere besonderen Ausführungen einfassen können. Haben wir dann die Daten der Erfindung und ihren Entwicklungsgang im Grossen vor Augen, dann wird das uns unsere Hauptarbeit bedeutend erleichtern, die Geschichte dieser Kunst in einem Lande zu verfolgen; auch können wir nur so den nötigen Masstab zur Vergleichung gewinnen. Es wird sich natürlich nicht umgehen lassen Einzelnes im Interesse unseres Themas besonders hervorzuheben.

Aloys Senefelder wurde zur Erfindung des Steindrucks durch die Not geführt. Nicht einem reinen Zufall verdankte diese Kunst ihre Entstehung, sondern das Bestreben, immer Besseres zu leisten, immer Vollkommneres zu schaffen, führte den Erfinder allmählich von einer Entdeckung zur andern. Senefelder war ein geborenes Erfindergenie, dem es durch Versuche, Kombinationen und scharfe Beobachtungen gelungen ist, ohne wesentliche, fremde Beihülfe den Steindruck soweit auszubilden, dass seit seinem Tode niemand in die Lage gekommen ist, erhebliche Verbesserungen vornehmen zu können.

Die Daten und die Reihenfolge der Erfindungen führe ich in gedrängter Form hier auf, wobei ich verschiedene andere Erfindungen Senefelders wie Stereotypierverfahren u. s. w. ausser Betracht lassen will.

Die erste Erfindung, deren Priorität Senefelder nicht mit Unrecht vom Dekan Schmid in Misbach streitig gemacht wird, die Senefelder aber doch selbständig gemacht zu haben scheint, war[1]) im

Juli 1796 der mechanische Hochdruck von hochgeätzten Steinen. (Der Stereotypie zu vergleichen[2]).

1797 baute Senefelder die erste lithographische Druckpresse, die Stangen- oder Galgenpresse, nachdem er bis dahin eine Kupferdruckpresse benutzt hatte[3]).

Eine von Senefelder gezeichnete Vignette (vgl. Anm. 2) vermittelte die Bekanntschaft mit dem Schulrat Steiner, der allerlei Druckarbeiten bestellte[4]). Um diese schneller liefern zu können versuchte er die Schrift auf den Stein zu pausen und dies brachte ihn in der Folge 1798 zum Ueberdruck von gedruckter Schrift auf Papier und endlich auf Stein. Vorher aber fällt jedenfalls 1798 die Erfindung des chemischen Drucks, des lithographischen Flachdrucks[5]).

Aus demselben Jahre stammt weiter des Erfinders erste in Stein gravierte Arbeit, die nicht mehr nach Art des Kupferdrucks, sondern auf Grund des chemischen Druckverfahrens abgezogen wurde.

Die dritte Erfindung dieses Jahres endlich war der Ueber- oder Umdruck eines Kupferstichs auf Stein[6]).

---

1) Ueber diese Frage vgl. Dr. K. G. Nagler: Alois Senefelder Bund der geistliche Rat Schmid. München 1862.

2) In dieser Manier sind von des Erfinders Hand erhalten einige Musikalien, unter denen sich ein Blatt befindet: „Der Brand von Neuötting“, das eine kleine Schlussvignette trägt, ein brennendes Haus darstellend. Dies ist der erste Versuch einer künstlerischen Steinzeichnung. Das Blatt entstand im August 1797 (vgl. Kann in Z. f. B. III, S. 185 und Sf. Lehrbuch S. 27, 29; Ferchl S. 33.

3) Vgl. Sf. Lehrb. S. 29; Ferchl S. 31 und 33.

4) Vgl. Ferchl S. 105.

5) Sf. L. 27, 37—39.

6) Sf. L. 43—45.

1799 folgte dann nach der Erfindung des eigentlichen Prinzips der Lithographie, der erste Versuch mit Kreide auf den Stein zu zeichnen[1]).

Bis zum Jahre 1800 hatte Senefelder also ausser dem unpraktischen mechanischen Hochdruck, die Steingravure, ein Tiefdruckverfahren, die beiden Flachdruckverfahren: a) die Federzeichnungsmanier, b) die Kreidezeichnungsmanier, und den Ueber- oder Umdruck erfunden.

Vom Jahre 1799 bis zum Jahre 1820, um eine runde Zahl anzunehmen, reicht die zweite Periode der Erfindung: es ist die der „technischen Ausarbeitung" der Fruktifizierung für die bildende Kunst und der Verbreitung in Europa.

Am 3. September 1799 erhielten Senefelder und sein Mitarbeiter Gleissner vom Kurfürst Max Joseph ein ausschliessliches Privilegium für Bayern und die Oberpfalz.

Bald aber bot sich ihm ein grösseres Feld. Zu derselben Zeit als er das Privilegium erhalten hatte lernte der Musikverleger und Komponist Johann André aus Offenbach Senefelder und seine Erfindung in München kennen. Als Fachmann verstand er sofort die Wichtigkeit derselben zu schätzen und kaufte dem Erfinder das Geheimnis für 2000 Gulden ab. Drei Monate später im Dezember 1799 veranlasste er ihn nach Offenbach zu kommen, um Pressen aufzustellen und das Personal praktisch zu unterweisen[2]).

Die Ergebnisse der Versuche überzeugten André bald von der Lebensfähigkeit der Erfindung, und er schlug deshalb Senefelder vor als Kompagnon in das Geschäft einzutreten; dann sollte durch ausschliessliche Patente in den europäischen Grosstaaten ein Ausübungsmonopol für die Firma gesichert werden.

Dieser Plan hatte viel Verlockendes für den Erfinder, und in der Tat wäre seine Durchführung der Verbreitung der Lithographie wahrscheinlich sehr zu statten gekommen, und hätte sie bald allgemein bekannt gemacht; doch es

---

1) Sf. L. 105 und Z. f. B. III, 191.

2) Zur Datierung der Abreise benutze ich einen Brief Falters an Gombart vom 13. XII. 1799, in dem berichtet wird, S. habe das Geheimnis an André verkauft und sei jetzt selbst nach Offenbach gereist.

stellten sich Umstände ein, die der Ausführung hindernd in den Weg traten, sodass die Verbindung mehr hemmend als fördernd wirkte und zuletzt wenig Gutes im Gefolge hatte.

Vor Allem waren die kriegerischen Zeiten nicht geeignet Werke der Kultur zu fördern, auch wurde die industrielle, rein geschäftsmässige Seite anfänglich zu stark betont; dabei wurden die Zweigniederlassungen, soweit sie überhaupt angelegt worden waren, nicht richtig fachmännisch betrieben, sodass die erwirkten ausschliesslichen Privilegien gleichsam zu „privilegia odiosa“ sich auswuchsen, die einer tüchtigen Konkurrenz den Weg versperrten.

Vorerst sollten Patente in London, Paris, Berlin und Wien angemeldet werden. Senefelder sollte die Wiener Filiale, Andrés Brüder die anderen Niederlassungen übernehmen. Johann André aber wollte das Hauptgeschäft in Offenbach zugleich als Zentrale für die gemeinsamen Unternehmungen leiten. Allein es kam nicht so weit. Von einem Versuch der Firma, in Berlin den Steindruck einzuführen ist überhaupt nichts bekannt. In London, Paris und Wien dagegen geschahen die nötigen Schritte [1]. Man begann mit der Londoner Niederlassung.

Im Herbst 1800 reiste Senefelder mit Fédéric André dorthin, um für Philippe André eine Anstalt einzurichten und um für England und Schottland Patente zu erbitten, die auch am 20. Juni 1801 ausgefertigt wurden [2].

Nach Offenbach zurückgekehrt, erfuhr er, dass der Erlangung eines Privilegs in Wien für das gemeinsame Unternehmen unvorhergesehene Schwierigkeiten entgegenständen, indem sich gleichzeitig Anton Niedermayr, von dem wir noch unten zu sprechen haben werden, seine eigene Mutter für

1) Wilhelm Reuter, der 1804 in Berlin den Steindruck einführte, hatte ihn zwar in Offenbach erlernt, doch konnte bisher ein Zusammenhang zwischen seinem Unternehmen und dem der Firma André nicht nachgewiesen werden.

2) Die Angabe Senefelders, er sei im August 1800 nach siebenmonatlichem Aufenthalt in London und einem kürzeren in Offenbach, nach Wien gereist, beruht jedenfalls auf einem Druckfehler (S. 61). S. war bis Ende Juni oder Anfang Juli 1801 in England. Ueber die Datierung des Patents vgl. Pennell S. 120 und Katalog Aufseesser No. 3.

die Brüder Theobald und Georg und Frau Gleissner für die Firma André um dasselbe bewarben.

Senefelder eilte im August 1801 in Begleitung seiner Brüder ebenfalls nach Wien und reichte am 17. September ein Gesuch um ein Patent ein, das ihm nach mancherlei Enttäuschungen und vielerlei Chikanen endlich am 18. Januar 1803 auf zehn Jahre bewilligt wurde [1]).

Die Verbindung mit André hatte sich zu beider Schaden 1802 gelöst. Diese Wiener Zeit war für den Erfinder ausserordentlich schwer und voller Entbehrungen. Seine Anstalt am Graben musste er notgedrungen 1804 samt dem Privileg an Steiner und Kraszniczky verkaufen.

Doch trotz aller Schicksalsschläge ruhte der Genius des Erfinders nicht; er machte verschiedene Versuche im Kattundruck und erfand 1805 die Metallographie, eine Anwendung der Prinzipien des Steindrucks auf Metallplatten [2]). Die Hoffnung auf Anstellung in der Pottendorfer Kattunfabrik musste Senefelder aufgeben, da diese Anstalt infolge der Kontinentalsperre sich ganz der Spinnerei zuwandte.

Da kam ihm der Vorschlag des Grafen Aretin sehr gelegen, der ihn aufforderte eine Steindruckerei in München einzurichten, und so kehrte er denn im Oktober 1806 nach sechsjähriger Abwesenheit wieder dorthin zurück [3]).

In München hatten sich unterdessen die Verhältnisse völlig geändert. Das Privileg, das Senefelder 1799 für Bayern ausgestellt worden war, hatte nach seinem Weggang niemand, vor allem die Regierung nicht beachtet, und so kam es, dass er bei seiner Rückkehr mehrere, in der Zwischenzeit errichtete, Anstalten vorfand.

Die Druckerei, die Senefelder 1796 mit Gleissner errichtet hatte, hatte er 1800 seinen Brüdern Theobald und Georg überlassen; diese aber traten sie 1805 an die männ-

1) Sf. S. 91; über diese Wiener Zeit vgl. noch: Meder in V. K. d. G. Bd. IV, S. 47 ff.; I. Sch. (Dr. Schwarz) Einleitung zu Kat. 76 von Gilhofer & Ranschburg, Wien 1906.

2) Nach Dorgerloh, Handexemplar, übernahm Steiner die Anstalt am 4. Juni 1804. Ueber Metallographie s. Ferchl S. 70.

3) Sf. L. 97 ff.

liche Feiertagsschule ab, nachdem sie ihr Geheimnis schon 1804 an dieselbe Anstalt verkauft hatten [1]). Diesem, unter Leitung des Professor Mitterer stehenden Staatsinstitut verdanken wir vor allem die Verwendung der Lithographie zu künstlerischen Zwecken. Mitterer erkannte die vorzügliche Verwendbarkeit der Kreidetechnik zur Nachahmung von Handzeichnungen, und sein höchstes Bestreben war, dieses Verfahren, dem die Zukunft gehören sollte, auszubilden. Weiter verdankt man Mitterer die Erfindung der Roll- oder Sternpresse (1805), womit er einen Typus geschaffen hat, der seitdem für den Bau von Handpressen vorbildlich geblieben ist. Die Risse seiner Maschine machte er in uneigennützigster Weise durch eine Lithographie weiteren Kreisen bekannt [2]). Der Vorteil, den die neue Presse vor der Stangenpresse bot, bestand darin, dass man im Stande war, einen sehr gleichmässigen Druck auch auf ganz grosse Platten auszuüben, was natürlich der Qualität der Erzeugnisse zu Gute kam.

Hatte die bayerische Regierung das dem Erfinder gewährte Privilegium einmal durchbrochen, so beachtete sie es in der Folge überhaupt nicht mehr, woher es denn kam, dass im Jahre 1809 ausser der Anstalt von Senefelder und Aretin noch sechs andere, meistens bei staatlichen Behörden, in München bestanden. Dazu kamen noch jene Pressen, die einzelne Steinzeichner sich zu ihrem Handgebrauch hatten anfertigen lassen.

Vielleicht darf ich an dieser Stelle einige Daten über die Verbreitung der Lithographie in der Frühzeit in Deutschland und dem Ausland einschalten [3]). Ausser der uns bekannten Anstalt in Offenbach finden wir in Norddeutschland eine Reihe von Druckereien, die zum grössten Teil von Offenbach aus gegründet worden waren:

In Berlin fanden wir Reuter im Jahre 1804; dann haben wir Erzeugnisse oder Nachrichten aus Gotha 1808, Bücke-

1) Siehe Ferchl S. 111—122; Engelmann S. 22.

2) Ferchl S. 47.

3) Wir können nur eine kurze, vielleicht oft ungenaue Uebersicht geben, da für die meisten Städte nähere Untersuchungen noch fehlen.

burg 1810 (Kat. A.), Dresden 1806, Kassel 1807 (Morgenblatt v. 15. Okt. 1807), Leipzig 1804 (Sf. L. 100 und Weishaupt 3—4).

In Süddeutschland war die erste Anstalt, zugleich die erste Verletzung von Senefelders Privileg, die Anstalt Niedermayrs in Straubing gewesen (1800); im Jahre 1802 begründete derselbe Niedermayr dann ein neues Unternehmen in der freien Reichsstadt Regensburg. 1804 haben Karl und Theobald das Geheimnis an den Musikalienhändler und Verleger Gombart in (der ebenfalls noch freien Reichsstadt) Augsburg verkauft und für ihn eine Anstalt eingerichtet, die lange bestanden hat, nachdem eine von denselben 1799 eingerichtete nach wenigen Monaten eingegangen war[1]).

Weiter folgten in den nächsten Jahren bis 1807 Versuche in Mannheim und Durlach (Morgenblatt)[2]); im Mai 1807 die Cottasche Steindruckerei in Stuttgart (Morgenblatt[3]); 1808 eine Anstalt in Nürnberg, der freien Reichsstadt[4]). In Karlsruhe besteht etwas später um 1813 eine Anstalt[5]).

In Italien gründeten 1805 Dallarmi und Raphael Winter die erste Anstalt in Rom[6]). Dann folgte die von Wertz in Mailand, die durch Grünewald 1807 eingerichtet wurde, und eine weitere in Venedig.

Auch in der Schweiz scheint die Erfindung noch vor 1810 eingeführt worden zu sein. (Kat. No. 2337).

In Russland wurde sie erst später (1818) eingeführt.

Spanien scheint die Lithographie zuerst 1811 kennen gelernt zu haben[7]).

---

1) Vgl. Ferchl 36, Kat. A. No. 9—12.

2) In Mannheim wird 1813 die Offizin „des tätigen Herrn Schneider“ erwähnt. (Morgenblatt.)

3) Ueber die Verbreitung der Lithographie in Württemberg s. Lamparter S. 69 ff.

4) Z. f. B. II, S. 75.

5) Dorgerloh, Handexemplar, gibt Wagner an, die Bulletins de la soc. d'enc. 1813 die Anstalt von Müller, doch wohl irrtümlich, denn M. war damals Zeichner für W.

6) Peignot p. 24.

7) Annuaire de l'industrie française 1811.

In Brüssel fand sie 1817 durch Karl Senefelder Eingang; doch schon 1809 hatte Niedermayr in Rotterdam eine Anstalt für den Musikalienhändler Plattner eingerichtet[1]).

Diese Uebersicht lehrt uns, dass das Verfahren doch ziemlich früh in den verschiedensten Städten und Ländern Fuss gefasst hat, wenn auch die Resultate nicht überall gleich günstig gewesen sind.

Wir hatten Senefelder im Oktober 1806 verlassen, als er in München in Verbindung mit dem Oberhofbibliothekar Freiherr v. Aretin und mit Gleissner eine neue Anstalt ins Leben rief. Jetzt unter dem Einflusse des kunstliebenden Aretin und unter dem Eindruck der Leistungen der Feiertagsschule gab Senefelder endlich seine seither geübte Praxis auf, die Erfindung bloss zu gewerblichen Zwecken zu benutzen, und legte von da ab den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf deren künstlerische Verwendung; womit nicht gesagt sein soll, dass unter des Erfinders Leitung gar keine künstlerischen Erzeugnisse entstanden wären, doch waren es meist Gelegenheitsarbeiten z. T. allerdings recht interessante.

Auch in anderen Anstalten hatte man die künstlerische Steinzeichnung gepflegt, so bei André (besonders in London) bei Johannot, bei Reuter, bei Niedermayr u. s. w. Diese Blätter gehen teilweise auf eine sehr frühe Zeit zurück und beweisen, dass manches Wertvolle schon in jener Frühzeit geliefert worden ist[2]).

Die Arbeiten der Firma Senefelder, Franz Gleissner & Comp. gehören zu den besten Leistungen der frühen Zeit.

---

1) Ferchl, Annalen: Originalbrief Niedermayrs vom 18. Jan. 1849.

2) Ueber Johannots Arbeiten s. ausser dem zitierten Z. f. B. II, 71 ff., Ferchl S. 35; über Reuters Blätter s. Z. f. B. I, 128 ff., sowie Velhagen und Klasings Monatshefte 1904, S. 451 ff.; sie sind z. T. katalogisiert in Kat. 75 von C. G. Börner, Leipzig. Ueber Niedermayr s. Ferchl 37, 42 ff. und Z. f. B. III, S. 190. — Es ist hoffentlich nicht mehr nötig, die haltlose Behauptung eines französischen Schriftstellers zu entkräften, als ob die ersten, von Franzosen gelieferten datierten Arbeiten auch zugleich die ersten künstlerisch wertvollen Inkunabeln seien. Das Cabinet des estampes der Bibliothèque nationale in Paris besitzt übrigens eine ziemliche grosse Reihe früher deutscher Blätter. Der von Bouchot mehrfach erwähnte Klebeband Ad/65 aus dem Nachlass Doorten enthält fast nur

Vor Allem sind als mustergültig zu nennen: Strixners Kopieen der Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian 1808, sowie das Musterbuch der lithographischen Druckerei, mit dem die Herausgeber beabsichtigten eine Uebersicht über die Leistungsfähigkeit der Erfindung zu geben, das aber auch zugleich eine Vorarbeit zu einem Lehrbuch der Steindruckerei sein sollte. Endlich wurde der Plan und die Vorarbeiten zu den „oevres lithographiques par Strixner, Piloty et Compagnie" gemacht, dem Handzeichnungskabinet, das aber erst nach der Auflösung der Gesellschaft erschienen ist[1]).

In den Jahren 1807/08 erweiterte Senefelder das Gebiet der Steindruckkunst bedeutend durch seine Erfindungen des lithographischen Tondrucks und daran anschliessend des Mehrfarbendrucks, mit dessen Problemen er sich schon bei seinen Kattundruckversuchen seit dem Jahre 1800 beschäftigt hatte. 1807 und in den folgenden Jahren machte er dann die ersten Versuche im Oeldruck (Oelbilddruck); im Beisein eines französischen Besuchers sollen diese ausgeführt worden sein[2]).

Im Jahre 1808 hatte die Regierung eine neue Anstalt beim Steuerkataster errichtet und dadurch den Erfinder wiederum pekuniär empfindlich geschädigt; doch sah man nun endlich ein, dass man moralisch verpflichtet war, Senefelder eine Entschädigung zu gewähren, und man stellte ihn 1809 in dieser Anstalt als Inspektor an. Seine Verbindung

---

Blätter von der Feiertagsschule, die im Auszug bei Ferchl aufgezählt und datiert sind. Weiter besitzt das Kabinet noch eine Reihe früher deutscher Inkunabeln von Mettenleiter (Ec/21a und Suppl. non reliés), Raphael Wintter (Ca/23c—24c), Hauber (Ca/27b—32c). Endlich finden sich einzelne Blätter in Ad/64a-b, 65.

1) Ueber das neu erschienene Musterbuch schreibt Aloys Schreiber in seinem Lehrbuch der Aesthetik, 1809, S. 200: „Bis jetzt hat er (der Steindruck) mit allen Arten (der Graphik), wobei Grabstichel und Radiernadel nicht mitwirken, die Armut an Tönen gemein, aber es hat sich auch noch kein Künstler von Bedeutung daran versucht und es käme darauf an, welche Vorteile ein Müller oder ein Longhi daraus ziehen könnte.

2) 1809 löste S. das Problem, eine gravierte Zeichnung in eine hochgeätzte zu verwandeln. Sf. S. 358.

mit Aretin löste sich 1810, da letzterer als Regierungsdirektor nach Neuburg versetzt wurde. Die Anstalt ging teilweise an den Galeriedirektor von Manlich, teilweise an den Kaufmann Zeller über. Bei Manlich erschien dann 1810 das erwähnte bayerische Handzeichnungskabinet von Strixner und Piloty.

Um 1809/10 hatte Senefelder — wie er selbst berichtet (S. 107) — begründete Hoffnung Direktor einer von ihm zu gründenden kaiserlichen lithographischen Anstalt in Paris zu werden, doch schlug dieses Projekt fehl[1]).

Die letzte Erfindung Senefelders waren die künstlichen Steinplatten, von ihm Papyrographie genannt; sie sollten einen Ersatz für die schweren, ungefügen Solenhofener Steine bilden.

In den Jahren 1816/17 weilte Aloys in Wien, um dem Buchhändler Gerold eine Druckerei einzurichten. In der Zwischenzeit hatte er sich mit der Vervollkommnung seiner Erfindungen und den letzten Vorbereitungen zu seinem Lehrbuch beschäftigt, das endlich 1818 in München bei Thienemann und Finsterlin mit Unterstützung Andrés erschien.

Der persönliche Einfluss Senefelders auf die künstlerische Ausgestaltung des Verfahrens, der — wie wir sahen — niemals ein besonders grosser gewesen war, nahm mit der Zeit immer mehr ab, während andere bedeutendere künstlerische Kräfte sich die Erfindung zu Nutze machten.

1) Aus dieser Mitteilung des Erfinders schliessen einige Biographen, z. B. Holland in der A. D. B., dass Senefelder 1810 in Paris gewesen sei. Tatsächlich aber waren die Verhandlungen schriftlich oder durch Mittelsmänner geführt worden. Wir werden hiervon noch an anderer Stelle zu sprechen haben.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die Lithographie in Frankreich bis 1815.

Erstes Kapitel.

Uebersicht über die Entwickelung der Pariser Anstalten.

Es wird für den Gang der kritischen Untersuchungen vorteilhaft sein, wenn wir ihnen eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse unserer Forschungen voranstellen. Die Art des Stoffes und der Charakter der Quellen werden uns nämlich zwingen mehrfach längere Abschweifungen einzuschalten, die den Gang der historischen Darstellung empfindlich zu stören geeignet sind; auch können wir nicht darauf verzichten, die von jeder Anstalt erhaltenen Inkunabeln im Zusammenhang mit der Geschichte derselben zu besprechen. Hier soll also zunächst eine Uebersicht über den Stoff gegeben werden, die die grossen Zusammenhänge der später im Einzelnen zu besprechenden Tatsachen klarzulegen hat.

Im Jahre 1801 begab sich Frédéric André nach Paris und erhielt im Februar 1802 ein Einführungspatent für die neue Erfindung. In seiner Anstalt Rue de Berry entstanden vor allem Noten und Schriftstücke, ausserdem aber auch einige künstlerische Arbeiten von Theodor Susemihl. Die Druckerei hatte 1803 ihren Sitz in Charenton bei Paris, bis André diese Niederlassung im Oktober desselben Jahres an Madame Vernay, geborene Révillon, verkaufte. Deren Betrieb scheint sich in ähnlicher Weise wie der von André betätigt zu haben. Längere Zeit hat diese Anstalt keinesfalls bestanden. Auch Andrés Anstalt, die sich seitdem wieder in

Paris, 24 rue St. Sébastien, befand, hat sich nicht mehr lange gehalten. Zwar wurde eine künstlerische Tätigkeit noch einige Zeit von dem Maler Bergeret ausgeübt, doch als André sah, dass die Gründung nur Misserfolge hatte, gab er sie 1805 oder 1806 auf. Das Material ging in die Hände des Holzschneiders Duplat und des Grafen v. Lasteyrie über.

Inzwischen hatte 1803 der Komponist Pleyel versucht eine lithographische Notendruckerei in Paris zu gründen und hatte sich zu diesem Zwecke den Lithographen Niedermayr aus Regensburg zur Unterweisung kommen lassen. Doch wurde ihm der Betrieb einer Anstalt vom Patentinhaber untersagt.

Im Jahre 1806 erschien François Johannot aus Offenbach in Paris, um — jedenfalls mit Andrés Genehmigung — dessen fehlgeschlagens Unternehmen fortzuführen. Höchstwahrscheinlich entstand aus dieser Anstalt 1807 eine neue, die sich wiederum unter der Firma André auftat. Dieses Unternehmen, besser geleitet als das erste, gab sich Mühe durch Reklame und Bewerbung um Arbeiten bekannt zu werden, um diesmal mit Gewinn arbeiten zu können. Die Kreidezeichnungsmanier, die bis jetzt am wenigsten erfolgreich ausgeübt worden war, wurde deshalb aufgegeben und vor allem die Federzeichnung geübt. Die zeitgenössischen Urteile über diese Anstalt lauten ziemlich günstig.

Durch den Verkauf des Geheimnisses an den Musiker Choron und den Architekten Baltard wurde es in den Grundzügen auch weiteren Kreisen bekannt; Künstler, wie der Marquis de Paroy und Schwebach machten sich mit dem neuen Kunstzweige vertraut, auch David und Carle Vernet begannen sich dafür zu interessieren. Doch auch diese Anstalt behielt André nur wenige Jahre in der Hand. 1809 finden wir den Maler Guyot-Desmarais als Patentinhaber und Leiter einer Steindruckerei — jedenfalls eben dieser Andréschen. Bei ihm erscheint als Zeichner Charles, der älteste Sohn von François Johannot. Aber auch Guyot-Desmarais führte den Betrieb nur kurze Zeit fort, denn seit 1810 hören alle Nachrichten über Lithographie in Paris auf. Das Material der Firma André aber blieb vorläufig noch in Paris, bis 1816 Knecht, der Vertrauensmann der Eigentümerin,

es in ihrem Auftrage verkaufte. Die Wiedereröffnung der Anstalt war jetzt aussichtslos geworden, da in demselben Jahre 1816 zwei vorzüglich geleitete Anstalten, die des Grafen v. Lasteyrie und die von Gottfried Engelmann eröffnet worden waren. Inzwischen war auch die Schutzfrist des französischen Patents abgelaufen.

Zweites Kapitel.

Die erste Andrésche Anstalt in Paris.

§ 1. Die äusseren Schicksale der Anstalt.

In der allgemeinen geschichtlichen Darstellung haben wir schon die Verbindung Senefelders mit Johann André in Offenbach besprochen und die weitblickenden Pläne Andrés kennen gelernt, die darauf hinausliefen, die Ausübung der Erfindung in den europäischen Grosstaaten durch ausschliessliche Patente für die Firma zu monopolisieren.

Frédéric André, ein jüngerer Bruder Johanns, hatte Senefelder 1800 nach London gebracht und war auch mit ihm im Juli 1801 nach Offenbach zurückgekehrt. Man hatte ihn als Leiter für die Pariser Niederlassung ausersehen, da er für diesen Posten besonders geeignet erschien, denn er hatte sich schon früher in Paris aufgehalten und die Stadt sowohl, als auch die einschlägigen Verhältnisse genau kennen gelernt [1]).

Bald nach seiner Rückkehr nach Offenbach reiste Frédéric — jedenfalls noch im Sommer 1801 — nach Paris, um dort ein Patent zu erbitten und eine Steindruckerei zu errichten [2]).

Doch, wie schon vorher in London, und auch später wieder in Wien, gelang es nicht auf den ersten Anlauf das Ziel zu erreichen; mancherlei Schwierigkeiten waren

1) Sf. L. 46. — Pierre Frédéric André, geboren am 27. Oktober 1779 in Berlin (getraut am 10. Februar 1808 in Düsseldorf), gestorben 1847 in Hanau (Mündl. Mitteilung der Firma André).

2) Die erste Nachricht, die ich über Lithographie in Frankreich gefunden habe, ist ein Brief aus London, abgedruckt in Annales de Chimie, Bd. 41, vom 30. Nivôse X (20. Januar 1802), worin vermeldet wird, ein Deutscher habe in London ein Patent für eine neue Druckmethode genommen.

zu überwinden ehe André überhaupt das Patentgesuch einreichen konnte. Desportes spricht von der langsam arbeitenden Bureaukratie und dem passiven Widerstand der Regierung, „der es durchaus nicht darum zu tun gewesen sei, ein neues Mittel zur Wiedergabe der Gedanken zu fördern“. Nach Ueberwindung dieser Hindernisse, die wahrscheinlich formaler Natur gewesen sind[1]), reichte er am 22 Frimaire an X^e (13. Dezember 1801) sein Gesuch ein, um Erteilung eines Einführungspatents (brevet d'importation). Zwei Monate darauf, am 22 Pluviôse (11. Februar 1802) erhielt er darauf ein brevet d'importation „pour une nouvelle méthode de graver et d'imprimer“, welches durch „arrêté“ des ersten Konsuls Bonaparte vom 3 Floréal (23. April) im „bulletin des Lois“ promulgiert wurde[2]).

Der Akt des brevets, der sich im französischen Patentamt, dem „bureau des brevets“ in dem „Conservatoire des arts et métiers“ befindet und der bisher noch von keinem Forscher benutzt zu sein scheint[3]), ist eine der wichtigsten Urkunden für die Geschichte der Technik der Erfindung. Wir dürfen nämlich annehmen, dass die darin enthaltene Beschreibung des Verfahrens, das „mémoire explicatif“ eine authentische, vom Erfinder verfasste und von André blos ins Französische übersetzte Anleitung zur Steindruckerei ist, die uns genau über den derzeitigen Stand der Technik unterrichtet, und aus der wir sämtliche, damals geübte Verfahrensarten kennen lernen[4]).

---

1) So musste A., wie es scheint, französischer Bürger werden; im Promulgationsakt wird er wenigstens als „Citoyen A.“ bezeichnet.

2) Diese Verfügung ist in der offiziellen „Gazette nationale ou le moniteur universel“ vom 13 Floréal (3. Mai) nochmals abgedruckt.

3) Selbst Desportes, der im 3. Bde. seiner Zeitschrift „Le Lithographie“ eine Geschichte der Erfindung veröffentlicht hat, kannte offenbar nur den gekürzten Abdruck in der „Déscription des machines et procédés, spécifiés dans les brevets d'invention etc., dont la durée est expirée“. Paris 1820, Tome IV, pag. 84.

4) Die Veröffentlichung des englischen und des österreichischen Patents wäre ebenfalls recht wünschenswert. Von gleicher Wichtigkeit ist das Manuskript von Georg oder Theobald Senefelder (nicht von Aloys) vom 18. Februar 1805, das sie an diesem Tage der Feiertagsschule übergaben (Kat. A. No. 4 und Ferchl 121).

Im „Catalogue des brevets" Bd. I. S. 126 finden wir noch einige weitere Angaben über das Patent, Angaben, die nicht oder nicht mehr in den Akten enthalten sind:

„Nouvelle méthode de graver et d'imprimer.	B. d'inv. de 10 ans, pris le 22 pluviôse an X (11 Février 1802) par André à Paris. Cédé le 17 vendémiaire an XII (10 octobre 1803) à Mme. Révillon, femme séparée de bien du Sieur Vernet fabricant de papier à Villeneuve-sur-Vanne (Yonne); Pub. t. 4, p. 84.

Lassen wir die hier erwähnte Cession des brevets einen Augenblick beiseite, wir werden darauf noch zurückzukommen haben. Der Wortlaut des ersten Teils ist für uns deshalb interessant, weil wir hier vor der Quelle eines Irrtums stehen, der längere Zeit in Frankreich geherrscht hat. Es wird da gesagt, André habe ein brevet „d'invention" genommen, während der Originalakt uns belehrt, dass es sich um ein brevet „d'importation" gehandelt hat, dass also im Katalog ein Fehler vorliegt. Welche Bedeutung dieser Fehler bekommen konnte, möge folgendes beweisen: Nach dem französischen Patentgesetz vom 25. Mai 1791 wurde dem Erfinder eines neuen Artikels oder einer neuen Darstellungsart ein brevet d'invention für eine bestimmte Zeit gegeben. Dieses sicherte dem Erfinder die Eigentums- und Gebrauchsrechte aus der Erfindung. Wer eine im Auslande gemachte Erfindung zuerst einführte, konnte die gleichen Rechte durch ein „brevet d'importation" erwerben. Ein solches Einführungspatent für Frankreich zum Schutze der in Bayern gemachten Erfindung verschaffte sich André, und allein ein solches konnte er nehmen, wenn er sich nicht etwa fälschlich für den Erfinder ausgeben wollte, was er aber absichtlich vermied. Daher ist auch sein Patent als „brevet d'importation" bezeichnet und promulgiert[1]).

1) In dem „mémoire explicatif" wird zwar der Name des Erfinders nicht genannt, doch bezeichnet sich André ausdrücklich als Einführer: „Tel est le principe de l'invention, dont je suis l'importateur . . ."

Der gerügte Fehler im Catalogue des brevets konnte nun folgerichtig diejenigen, welche, mit der Geschichte der Erfindung wenig bekannt, es nicht für nötig hielten sichere Quellen aufzusuchen, leicht dazu verführen André für den oder einen der Erfinder zu halten. Nun kann ja die Erfindung des Steindrucks, wenigstens seiner Hauptanwendung, des chemischen Drucks, Senefelder nicht mehr streitig gemacht werden (was auch Nagler in seiner Broschüre gegen Ferchl zu Gunsten des Kaplans Schmid zugeben musste), aber jener Fehler scheint es vor Allem gewesen zu sein, der bis in die neueste Zeit französische Forscher veranlasst hat, wenigstens die Frage offen zu lassen, ob André nicht vielleicht ein selbstständiger zweiter Erfinder der Lithographie gewesen sei; zumal man André meist der Nationaleitelkeit schmeichelnd für einen Franzosen ausgab, in der Tat war die Familie seit der Aufhebung des Edikts von Nantes ausgewandert[1]).

Ueber die äusseren und inneren Schicksale dieser Anstalt sind wir nur sehr dürftig unterrichtet. Die noch bestehende Firma Johann André war auf meine mündliche Anfrage hin leider nicht imstande auch nur die geringste Auskunft über die Pariser Niederlassung zu geben, da das Haus nicht mehr im Besitze alter Dokumente ist[2]); wir müssen uns infolge dessen auf das beschränken, was glaubwürdige Berichterstatter uns darüber mitteilen und was wir aus gleichzeitigen Quellen entnehmen können.

Im Promulgationsakt wird 1802 als Adresse Andrés angegeben: „29 rue de Berry“[3]). Niedermayr, der 1803 in Paris war, lässt an Ferchl am 18. Januar und 2. Mai 1849

---

1) Die Familie war 1685 aus St. Gilles bei Nîmes geflohen. (Vergl. Pirazzi, Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit. 1879).

2) Schon Ferchl war es im Jahre 1849 nicht mehr möglich bei André in Offenbach etwas zu erfahren; in einem mir vorliegenden Brief von August André an Ferchl weiss er nur zu berichten, dass Senefelders Darstellung richtig sei und dass Peter und Philipp A. den Steindruck in London und Paris eingeführt hätten. (Peter ist Pierre Frédéric, in der Literatur und im Brevet nur Frédéric genannt.)

3) Dieselbe Adresse finden wir im „Annuaire de l'industrie française par Sonnini et Thiébaut de Berneaud“, Paris 1811, Artikel „Gravure sur pierre“. Darüber unten weiteres.

durch seinen Sohn schreiben, dass André von Offenbach damals in Charenton bei Paris eine lithographische Anstalt eingerichtet hätte. Darnach hat also André sehr bald seine Druckerei nach Charenton verlegt oder er hat zwar weiter in Paris gewohnt, seine Anstalt aber in Charenton betrieben. Ein späterer, im allgemeinen aber gut unterrichteter Schriftsteller (Desportes a. a. O.) nennt endlich als Adresse des Ateliers „24 rue St. Sébastien“ in Paris. Seit 1807 wird auch noch „Rue du pont au choux“ angegeben[1]).

Der Schwerpunkt der Tätigkeit der Anstalt lag jedenfalls in dem Druck von Musikalien, wenn auch die künstlerische Steinzeichnung darüber nicht ganz vernachlässigt wurde. Immerhin aber scheint die Ausnützung des Brevets keine allzu erfolgreiche gewesen zu sein, denn der „Cat. des brevets“ meldet uns (s. o. S. 18), dass André am „17. Vendémiaire an XII“ (13. Oktober 1803) seine Anstalt oder vielmehr das Brevet an Mme. Revillon („femme séparée de bien du Sieur Vernet“) abgetreten habe. Merkwürdigerweise ist diese Cession nur in dem Katalog erwähnt, in den Patentakten, die allerdings lückenhaft zu sein scheinen, ist nichts darüber vermerkt, und im „Bureau des brevets“ befindet sich kein darauf bezügliches Aktenstück. Trotzdem glaube ich nicht, dass an der Tatsache zu zweifeln ist, dass André die Befugnis zu lithographieren an jene Person verkauft hat. Jedoch erscheint es mir fast sicher — ich werde das noch begründen — dass André von da ab in Paris weiter gearbeitet hat, dass er sich also das Recht vorbehalten haben muss, sein Brevet weiterhin auszuüben; jedenfalls geschah der Kauf so, dass er der eigentliche Patentinhaber blieb, und Mme. Révillon nur das Recht erhielt, den Steindruck auszuüben[2]).

Tatsächlich hat jene Frau eine Anstalt besessen und zwar in Charenton, wie aus einem unten zu besprechenden Notenblatt hervorgeht, das etwa 1804 gedruckt ist: „A. Cha-

1) Bull. de la soc. d'encouragement, Bd. VI, S. 11 (1807).

2) Wir haben also von dem Zeitpunkt des Verkaufes ab als Adresse „24 rue St. Sébastien“ anzunehmen.

renton chez Vernay à l'imprimerie lithographique". Nun heisst aber der Mann der Mme. Révillon im Katalog „Vernet", doch liegt auch hier fraglos ein Fehler im Katalog vor, indem im Jahre 1825, als man ihn aufstellte, dem Verfasser der Name der berühmten Malerfamilie vor Allem vorschwebte, sodass er nachlässigerweise den Namen „Vernet" statt „Vernay" schrieb. Für unsinnig hielte ich es, nach dem Katalog eine Druckerei Révillon-Vernet und nach dem Musiktitel eine zweite Anstalt von Vernay anzunehmen. Wir können nur so schliessen: André hat seine Anstalt in Charenton (bezeugt von Niedermayr) samt dem Geheimnis des Verfahrens an Mme. Vernay, geborene Révillon, die mit ihrem Manne in Gütertrennung lebte, am 11. Oktober 1803 verkauft[1]).

André hat darauf seine Anstalt in der Rue St. Sébastien No. 24 noch einige Zeit fortgeführt. Im Winter 1805/06 löste er sie dann auf und kehrte nach Deutschland zurück. Etwa zu gleicher Zeit ist wohl auch die Niederlassung in London an Vollweiler übergegangen.

Ueber den Zeitpunkt, an dem André Paris verlassen hat, lässt sich vorläufig beim Mangel an Nachrichten nicht völlige Klarheit schaffen; ich glaube, dass wir hier Engelmanns und Desportes' Angaben vereinigen können. Engelmann sagt (S. 33): „M. André retourna en Allemagne en 1805"; Desportes ist weniger bestimmt: „il y a près de cinq ans". Doch auch hier kommen wir zum Jahre 1805, spätestens zum Frühjahr 1806. Wenn wir annehmen wollten, wie das Bouchot (S. 29) tut, dass er schon nach dem Verkauf an Mme. Vernay abgereist wäre, dann hätten wir die Quellen ausdrücklich gegen uns und fänden weiter die neue Schwierigkeit für ein Blatt vom 2. November 1804, das in der Anstalt der Rue St. Sébastien gedruckt worden ist, den Drucker suchen zu müssen, als welchen wir so — in Uebereinstimmung mit Desportes — André ansehen dürfen[2]).

---

1) Der Verkauf war noch nicht geschehen, als Niedermayr — etwa im Juli 1803 — nach Paris kam.

2) Engelmann und Desportes können übrigens in Sachen André nicht als gut unterrichtet gelten, denn sie berichten in Verbindung mit der

André ist also im Winter 1805/06 nach Deutschland zurückgekehrt. Seine Anstalt hatte er völlig aufgegeben, das Material hatte er — wie uns Desportes und Joly berichten — zum einen Teil an den Grafen v. Lasteyrie, zum andern an den Holzschneider Duplat verkauft[1]). Der missglückte Versuch hatte nach Desportes die Firma etwa 40000 frs. gekostet. Dieser materielle Verlust sowie andere Unternehmungen, auf die sich die Firma konzentrierte, waren die Veranlassung dafür, dass André die Anstalt gänzlich aufgab. Schon der Verkauf an Mme. Vernay war offenbar aus der Erwägung hervorgegangen, hierdurch den Verlust einigermassen zu verringern.

§ 2. Die Gründe des Misserfolges der Anstalt Andrés.

Welche Gründe hatten diesen geschäftlichen Misserfolg herbeigeführt? Senefelder schreibt ihn in der französischen Ausgabe seines Lehrbuches (S. 25) ungeeigneter Leitung zu. Nach seiner Ansicht lag also die Hauptschuld in der Person des Frédéric André. Dies im Einzelnen nachzuprüfen fehlen uns jetzt die Mittel; es mag insofern richtig sein, als André vielleicht die Technik nicht genügend beherrscht hat, um überall die richtige Kontrolle führen und den Interessenten die Vorteile des Verfahrens vor Augen stellen zu können. Jedenfalls hat er es nicht verstanden seiner Anstalt einigen Ruf zu geben, denn sie ist in den drei Jahren ihres Bestehens nicht nur dem grösseren Publikum, sondern auch den wirklich interessierten Kreisen unbekannt geblieben. Daher nennt Adrien seine Anstalt „son établissement qui était à peine

---

Zeit der Abreise eine Tatsache, die sicherlich später fällt: es ist der Verkauf des Geheimnisses an Choron und Baltard (s. weiter unten), der 1807/08 stattgefunden hat. Beide hatten übersehen, dass 1807 eine zweite Andrésche Anstalt in Paris aufgetan worden war.

1) Hierbei können wir uns wohl auf die Quellen verlassen, zumal da wir noch weitere Anhalte für ihre Richtigkeit haben: Wir erfahren an anderer Stelle, dass Duplat zu seiner „gravure en relief“ sich der Solenhofer Steine bediente (1806—10), (s. weiter unten), und dass Lasteyrie 1817 noch Steine zum Abdruck verwandte, die aus Andrés Werkstatt stammten.

connu“ und das erklärt es uns, dass fast keine Quelle aus der Zeit von 1809—1815 etwas von jener ersten Niederlassung weiss.

Wie wenig die Erfindung sogar in Fachkreisen bekannt war, beweist uns ein Artikel von A. G. Camus [1]) vom Jahre 1804. Der Verfasser bespricht darin eine Reihe von Stereotypier- und Polytypageverfahren und erwähnt zum Schluss beiläufig den Steindruck, von dessen Existenz er durch die Promulgation des Brevets im Moniteur Kenntnis erlangt hat. Das Verfahren selbst jedoch war ihm unbekannt geblieben.

Die wichtigsten Gründe für den pekuniären Misserfolg scheint mir Joly anzugeben (S. 76) wenn er sagt: „obligé de lutter sans cesse contre les difficultés d'un art encôre dans l'enfance .... mal secondé par des ouvriers inhabiles .... peu encouragé par le chef de la nation ...“.

Dass die Erfindung damals noch tatsächlich in den Kinderschuhen gesteckt hat, dass beweist uns, ausser den Erzeugnissen sämtlicher Anstalten, auch die „Explication“ des französischen Brevets. Die Einrichtung der verschiedenen Filialen war nach dem Stande der damaligen Technik zum mindesten verfrüht.

Die Anwesenheit Senefelders in Offenbach, der für seine Person das Verfahren beherrschte, und der dadurch errungene Erfolg der neuen Druckmethode mag für die sofortige Gründung der Filialen bestimmend gewesen sein; die Ausführung des Beschlusses wurde dann beschleunigt durch die allenthalben sich regende Konkurrenz, der es galt, den Rang abzulaufen. Jetzt noch erscheint der Plan, die Erfindung zu monopolisieren, kühn und nicht realisierbar; ein Plan, der, solange er mit Eifer betrieben wurde nie dem Verfahren allgemeine Anerkennung verschaffen konnte, sondern, der — infolge des Ausschlusses der Konkurrenz — seiner Ausbreitung und seiner technischen Vervollkommung nur hinderlich sein musste. Weiter war, wie Senefelder (L. 31) mit Recht sagt, durch sein Zerwürfnis mit André und das Aufgeben der

---

1) Im 5. Bd. der Mémoires de l'institut national; littérature et beaux arts (an XII) p. 343.

beiderseitigen Verbindung ein Hauptvorteil für André geschwunden, denn in der Folgezeit blieb er auf das beschränkt, was der Erfinder ihm bis dahin mitgeteilt hatte und er konnte sich auch nur mehr auf Umwegen über die weiteren technischen Vervollkommnungen unterrichten.

Nach der einzigen erhaltenen Beilage zum Brevetgesuche ist zu schliessen, dass André eine Reihe in Offenbach gedruckter Musterblätter mitgebracht hat. Diese konnten zeigen, was die Erfindung unter günstigen Umständen zu leisten im Stande war, doch sie waren keine Durchschnittsleistungen, sondern nur Blender, aus denen niemand den reellen Wert des Verfahrens zu erkennen vermochte. Einen Masstab für diesen haben wir vielmehr in den erhaltenen Pariser Lithographien zu erblicken, und bei diesen wird uns in Ansehung der Technik vor Allem die grosse Unregelmässigkeit des Druckes auffallen: Manche sind mit schöner schwarzer Farbe gedruckt, andere sind völlig grau ausgefallen. Das lag an der ungenügenden Ausbildung des Druckers. Er verstand es noch nicht mit dem Tampon die Platte gleichmässig einzuschwärzen, es fehlte ihm die Routine; noch kannte er nicht die vielen kleinen Kniffe, die die Arbeit erleichtern, und dazu gehörte ein wenig eigene erfinderische Veranlagung. Aehnlich stand es mit dem Aetzen der Platte und der Zusammensetzung und Bereitung von Kreide und Tusche. Am wenigsten glückten die Kreidezeichnungen; diese Manier war zuletzt erfunden und am wenigsten vom Erfinder ausgebildet worden. Auch in Deutschland kam sie noch selten praktisch zur Verwendung. Der Fehler bei der Bereitung der Kreide beruhte in erster Linie darauf, dass man nicht das richtige Mischungsverhältnis zwischen Farbteilen und Fetteilen gefunden hatte: enthielt nämlich die Kreide zu viel Farbteile, dann wurden die Abzüge grau, war das Verhältnis umgekehrt, dann wurde die Zeichnung zu schwarz. Auch das Körnen des Steines verstand man in der ersten Zeit noch nicht richtig; das Korn wurde in der Regel zu grob genommen. So war das für künstlerische Zwecke besonders geeignete Verfahren hier fast unbrauchbar; etwas günstiger dagegen gestalteten sich die Ergebnisse bei

der Federmanier, die vor allem für technische und industrielle Zwecke in Betracht kam; doch blieb auch hier der Erfolg hinter den Erwartungen zurück, und hieran trug wohl die Gleichgültigkeit des Publikums und vielleicht auch der passive Widerstand der Regierung die Schuld[1]).

So musste André denn einsehen, dass trotz der beträchtlichen Opfer ein Erfolg nicht zu erreichen war, er löste deshalb die Anstalt auf und kehrte in die Heimat zurück.

§ 3. Der Versuch Pleyels und Niedermayrs eine Anstalt zu gründen.

Eine Episode, welche die früheren Anstalten beinahe um eine neue vermehrt hätte, möchte ich noch anführen. Es ist um so nötiger darauf einzugehen, als sie bisher immer falsch dargestellt worden ist, nach dem Vorgange von Engelmann und Desportes[2]). Herr Julius Aufseesser in Berlin hatte die Güte mir das darauf sich beziehende Material aus Ferchls „Annalenmanuskript" zur Verfügung zu stellen, sodass es mir — auf Grund der Originalkorrespondenzen zum grössten Teil — möglich ist, diesen Abschnitt so genau wie kaum einen anderen darzustellen[3]).

Als Senefelder im Jahre 1799 das Privilegium für Bayern erhalten hatte, glaubte er dadurch seine Zukunft hinreichend gesichert und gab daher — schon von Natur aus mitteilsam — die Geheimnisse seines chemischen Druckes etwas leichtsinnig Fremden gegenüber preis. Wie er selbst bekennt (L. 41) schmeichelte es seiner Eitelkeit, wenn im Auslande seine Erfindung bekannt und ausgeübt wurde, auch hoffte er vor-

1) Mit dem letzten Punkte, der Stellung der Regierung zu der Erfindung, werden wir uns unten noch eingehender zu beschäftigen haben.

2) Zuletzt vom Verfasser in den Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

3) Das Material besteht aus den Kopien von vier Briefen Pleyels an Niedermayr vom 18. Januar, 25. April, 15. Mai und 3. Juni 1803, sowie von drei Originalbriefen, welche M. J. Niedermayr im Auftrage seines Vaters Franz Anton N. zu Regensburg an Ferchl geschrieben hat, vom 5. und 18. Januar und vom 2. Mai 1849.

teilhafte Geschäftsverbindungen auf diese Weise eingehen zu können. Diese Mitteilsamkeit sollte ihm aber in der Folge manche Unannehmlichkeit bereiten. Schon Philippe André in London war diese bedenkliche Eigenschaft Senefelders bekannt; denn er hielt ihn während seines Londoner Aufenthalts von jeglichem Verkehr mit der Aussenwelt fern, weil er seine Indiskretion fürchtete. (Sf. L. 51). Wohl berechtigt war es, dass der Erfinder seine Brüder Theobald und Georg im Steindruck unterrichtete, konnte er sie doch dadurch in Stand setzen, ihr Brot selbst zu verdienen, während sie ihm bis dahin zur Last gefallen waren. Aber auch mit ihnen sollte er manchen Verdruss erleben.

In der Regel waren es frühere Angestellte oder Gehilfen des Erfinders, welche die neue Kunst in anderen Städten verbreiteten und die auf diese Weise Senefelder um die Früchte seiner Erfindung betrogen.

Zu diesen können wir auch Franz Anton Niedermayr rechnen. Er war 1779 in Straubing geboren, war 1797 bis zum 19. Oktober 1798 Kapuziner in Aschbach gewesen, dann aus dem Orden ausgetreten, „kam 1799 nach München und lernte dort den Steindruck kennen“[1]). Im folgenden Jahre, am 20. Juni, ging er dann nach Straubing, eröffnete dort unter Verletzung von Senefelders Privileg eine Anstalt und gab sich für den Erfinder aus. 1801 begab er sich weiter nach Regensburg, „wo er sich ausschliesslich mit der Lithographie beschäftigte“ (Brief vom 18. Januar). Hier, in der

1) Das hier in Anführungszeichen gesetzte ist Ferchl S. 151 entnommen. Aus dem Briefmaterial geht das nicht hervor, im Gegenteil es wird darin jegliche Kenntnis der Senefelderschen Erfindung abgeläugnet. N. behauptet, er sei erst 1800 zur Vollendung seiner theologischen Studien nach München gekommen und habe sich während seines Aufenthalts daselbst gar nicht für die neue Kunst interessiert. Mit Senefelder sei er gar nicht in Berührung gekommen. (S. war seit November 1799) in Offenbach, seine Brüder kamen erst später nach.) „Besondere Vorliebe für Physik und Chemie veranlassten meinen Vater“, schreibt der Sohn, „damals in Straubing sehr gelungene Versuche in der Lithographie zu machen“. Er will also eine Erfindung, zu der der systematisch arbeitende Senefelder Jahre gebraucht hatte, in kurzer Zeit aus dem Aermel geschüttelt haben!

freien Reichsstadt, konnte er es ungestört, da das bayerische Patent hier kraftlos war. Nach einem misslungenen Versuch, in Wien ein Privileg zu bekommen, ging er nach Regensburg zurück[1]). Seine Anstalt daselbst hat noch lange bestanden. Im Jahre 1807 heisst es im Morgenblatt: „Herr Johann Gottlieb Reihl zu Regensburg in Verbindung mit Herrn Anton Niedermayr lieferte im Jahre 1803 sehr wohlgeratene Proben des Steindrucks und versicherte durch eigenes Studium und sehr mühsame Versuche zu dem Besitze dieser Kunst gelangt zu sein“[2 u. 3]). Ein Teil dieser Behauptung mag der tatsächlichen Grundlage nicht entbehren, denn Niedermayr hat sicher nicht soviel bei Senefelder oder dessen Brüdern abgeguckt, um daraufhin mit Erfolg den Steindruck ausüben zu können, sondern er musste jedenfalls noch manches durch eigene, selbständige Versuche ergänzen.

Von Regensburg aus bot Niedermayr sich an, er wollte in verschiedenen Städten lithographische Anstalten einrichten, doch zerschlugen sich in der Regel die Verhandlungen[4]).

Am 18. Januar 1803 erhielt er eine schriftliche Anfrage des Komponisten Pleyel aus Paris, der dort seit einigen Jahren eine Notendruckerei betrieb. Pleyel verfolgte alle neuen, den Notendruck verbessernden Erfindungen wie Typen- und Stereotypendruck[5]), und als er von der Erfindung der Lithographie Kenntnis erhielt, die ja bis dahin für den Notendruck vor Allem bedeutungsvoll erschien, wandte er sich

---

1) Am 27. Juli 1801 hat er bei der k. k. Statthalterei Proben abgelegt (Ferchl Annalen).

2) Diese Bemerkung im Morgenblatt scheint Hansen (Die Erfindung der Lithographie durch A. S., Leipzig o. J.) veranlasst zu haben zu schreiben: „Auf die Ehre, gleichzeitig mit S. die Lithographie erfunden zu haben, machen (ausser Schmid) noch andere Anspruch: Zwei Künstler aus Regensburg F. A. Niedermayr und I. G. Reihl . . . .“ Ich habe den Namen Reihls sonst nirgends erwähnt gefunden. — Ueber Drucke N.s vgl. Ferchl 37/38 und 42/43, sowie Z. f. B. III, 190; II, 71.

3) Der französische Geograph Jomard hat Niedermayrs Anstalt 1803 besucht und berichtet darüber in einem Briefe an Desportes: „Je la vis (la lithographie) à Ratisbonne en 1803 s'essayant timidement sur de la musiqe sous les doigts de l'inventeur“.

4) Z. f. B. II, 71.

5) Siehe Mémoires de l'institut nationale . . . Bd. V, 1804.

an den vermeintlichen Erfinder Niedermayr und bat ihn, er möchte ihn doch in sein Geheimnis einweihen. Niedermayr ging darauf ein und erklärte sich bereit, selbst nach Paris zu kommen; doch stellte er einige Bedingungen. (Briefe vom 22. März und vom 15. April). Pleyel erklärte ihm am 25. April sein Einverständnis und stellte dann eine Reihe von Fragen, die beweisen, dass dem Fragesteller das Verfahren im Prinzip durchaus nicht mehr unbekannt war. Nun verlangte Niedermayr als Honorar 6000 Fr. (gleich 1000 grossen Thalern)! Pleyel bot ihm dagegen 100 französische Louis d'or (2400 Fr.) nebst freier Reise und freiem Aufenthalt; zwar habe ihm ein Arbeiter aus Andrés Anstalt das Geheimnis viel billiger angeboten, doch wolle er sich lieber an den Erfinder halten. Niedermayr war mit Pleyels Gegengebot zufrieden (Brief vom 26. Mai) und ist bald darauf nach Paris abgereist (nach Empfang des Briefes von Pleyel vom 3. Juni 1803).

In der französischen Hauptstadt hat er dann in der Tat eine Anstalt für Pleyel eingerichtet, die der Eigentümer aber infolge des Einspruchs des Patentinhabers sehr bald hat aufgeben müssen. Im ganzen blieb Niedermayr 13 Monate lang in Paris und kehrte dann im Sommer 1804 nach Regensburg zurück.

Aus diesen Briefen geht also hervor, dass Niedermayr nicht 1800, wie man bisher angenommen hat, sondern 1803/4 in Paris war, und dass die Hauptgründe des Scheiterns seiner Pläne nicht das Gewicht der Steine, der schwierige Transport und die ungenügende Praxis Niedermayrs waren, wie Engelmann und Desportes geglaubt hatten, sondern dass der Einspruch Andrés einer Weiterführung der Anstalt im Wege gestanden hatte[1 u. 2])

1) Aus den Papieren Ferchls erfahren wir weiter, dass Pl. kurz darauf durch Regensburg gekommen ist und N. mit nach Wien genommen hat — aus Freundschaft, nicht um eine Anstalt dort einzurichten. Bei diesem Aufenthalt in Wien mag es gewesen sein, wo Pl. von Senefelder das Geheimnis der chemischen Druckkunst auf Metallplatten für 2000 Gulden gekauft hat (Kat. A. No. 5). Ob Pl. dies Verfahren in Paris dann auch praktisch angewandt hat, ist mir unbekannt. Die Musikalien, die

§ 4. Die in Andrés Anstalt gedruckten Blätter.

I. Lithographien von Susemihl.

Als André im Jahre 1799 dem Erfinder das Geheimnis des Steindrucks abgekauft hatte und sich von ihm die Anstalt hatte einrichten lassen, war es ihm vor Allem darum zu tun gewesen, die Erfindung für seinen Notenverlag auszunutzen. Der Notendruck war diejenige Anwendung gewesen, die bisher allein Früchte gezeitigt hatte und diese hoffte auch er zu ernten. Bei der Gründung der Filialanstalten in England und Frankreich war jedenfalls immer der Gedanke leitend gewesen, die Erfindung nach ihrer industriellen Seite hin auszubilden und zu benutzen.

In Offenbach vertrat die Schwesteranstalt von François Johannot die künstlerische Seite, und zwar offenbar bewusst und in absichtlichem Gegensatz zu André. Ein gleichzeitiger Schriftsteller gibt uns ziemlich genaue Auskunft über die Tätigkeit dieser beiden Anstalten[1]):

„Herr Hofrat Johann André in Offenbach a. M. kaufte Senefelder das Eigentum der Erfindung ab (1799); und nun gab dieser der Sache einen neuen Umschwung. In seiner sehr beträchtlichen Musikhandlung erschienen nun mit Marmor gedruckt, Noten und Vignetten, die dem schönsten Kupferdruck gleichkamen. Herr Franz Johannot in Offenbach, dem Herr André die ganze Verfahrensart mitteilte, wandte es nun auf die bildende Kunst an und errichtete zu diesem Ende ein eigenes Etablissement, welches schon sehr schöne und vollkommene Sachen geliefert hat". Dann folgen noch einige Bemerkungen über Andrés Noten, worauf es weiter

ich von Pl.s Verlag aus jener Zeit gesehen habe, waren alle gestochen.

2) Senefelder erwähnt N. in der Einleitung zu seinem Lehrbuch überhaupt nicht. — Bei der von Pleyel gegründeten Musikalienhandlung und Musikinstrumentenfabrik in Paris (jetzt Pleyel, Lyon, Wolf & Co.) war nichts weiteres zu erfahren, da diese Firma erst 1807 gegründet worden ist.

1) Der frühere Mainzer Bibliothekar Gotthelf Fischer im „Neuen allgemeinen Intelligenzblatt für Literatur und Kunst" vom 7. Juli 1804. Zit. n. Ferchl Annalen.

heisst: „Was aber die Kunstsachen betrifft, so sind sie blos Johannots Werk; diese verdienen eine besondere Erwähnung". Und nun werden Blätter angeführt von Wilhelm Reuter, Nikolaus Vogt, dem jüngeren Susemihl, vom Maler Mathias Koch und dem Fürsten Karl von Isenburg[1]).

Darnach erscheint also André als der rein industriell, Johannot als der künstlerisch arbeitende Drucker. Es stimmt damit überein, dass sich aus früher Zeit keine Künstlerlithographien aus Andrés Anstalt finden, wohl aber solche aus der von Johannot.

Den Betrieb der beiden Tochtergeschäfte müssen wir uns ähnlich wie den des Mutterhauses vorstellen, wenigstens vorwiegend industriell. Daneben entstanden hier jedoch auch Zeichnungen von künstlerischem Werte, die aber in Paris anscheinend mehr als in London als Gelegenheitsarbeiten auftraten. Dass es in der Absicht der Leiter lag, die Erfindung auch künstlerisch zu verwerten, geht schon aus dem Wortlaut der „Déscription" hervor: Ausser zu dem Drucke von Musikalien und Schriftstücken sei die Erfindung geeignet zu Illustrationen — als Ersatz für Holzschnitte — und zu Federzeichnungen. Frédéric André hatte also erkannt, dass die Sachlage eine wesentlich andere in Paris war als in Offenbach, dass er sich hier nicht auf das industrielle Gebiet beschränken durfte. In Paris handelte es sich nicht wie in Offenbach um den einfachen Absatz von Verlagsartikeln, die sich durch den Wert der Komposition von selbst empfahlen, sondern die Firma musste sich erst einführen und zu diesem Zwecke alle möglichen Wege sich offen halten.

Von Noten aus der Pariser Anstalt ist mir bis jetzt nichts zu Gesicht gekommen, doch werden solche jedenfalls noch zu finden sein. Sie haben auch wenig Interesse für uns. Was für Nachrichten haben wir über die sonstige Tätigkeit? Das Wichtigste gibt uns Desportes in dem mehrfach angezogenen Artikel[2]): „Dans l'atelier qu'il avait ouvert rue

---

1) Ueber diese Blätter s. Z. f. B. II, 71, woselbst auch Abbildungen sowie Kat. A. No. 66/67.

2) Le Lithographe, Bd. III, 27 ff.

St. Sébastien No. 24 André s'attacha particulièrement à l'impression de la musique; il fit néanmoins quelques dessins d'animaux du jardin des plantes, dessinés sur pierre par Susémilh (sic!), et des inscriptions persépolitaines dont on trouve quelques rares épreuves chez des savants". Aehnlich, doch weniger ausführlich, lässt sich Engelmann in seinem Traîté darüber aus (S. 33.).

Desportes nennt uns also den Namen eines Zeichners von André: Es ist Johann Theodor Susemihl (geboren 1772 zu Reinrod in Kurhessen). Von ihm berichtet Nagler, dass er im Jahre 1805 mit Unterstützung des Grossherzogs von Hessen-Darmstadt nach Paris gereist sei. Auf Grund dieser Nachricht glaubte ich anfangs einige Blätter von seiner Hand erst 1807 oder gar noch später ansetzen zu dürfen, doch erledigte sich diese Frage durch die Auffindung eines 1802 datierten, fraglos in Paris entstandenen Steindrucks unseres Zeichners, der sich im Besitze eines Pariser Sammlers, des Herrn Alfred Beurdeley befindet. Aus diesem Beweisstück schliesse ich, dass Susemihl dem Teilhaber Frédéric André bei der Einrichtung der Anstalt als künstlerischer Beirat und als Zeichner beigegeben worden war und sich also wahrscheinlich seit 1801 in Paris befand. Lange scheint er es in Frankreich nicht ausgehalten zu haben, denn nach einem 1803 entstandenen Blatte, das von Gotthelf Fischer (s. o. S. 30) besprochen worden ist, war er in diesem Jahre wieder in Deutschland, um 1805 zum zweiten Male nach Paris zu gehen, wo er dann weitere lithographierte Blätter gearbeitet hat, mit denen wir uns später noch beschäftigen werden[1]).

Diese (vorläufig) früheste in Paris gearbeitete Steinzeichnung ist das Brustbild eines etwa vierzig Jahre alten Mannes. Der, der Zeitmode entsprechend, von wirren Haaren umgebene Kopf ist von vorne aufgenommen mit einer kleinen Wendung nach rechts. Die Modellierung ist ungleichmässig und an manchen Stellen des Gesichtes recht schwach, sodass der Gesamteindruck etwas flach ist. Es hängt das jedenfalls mit einer Unvollkommenheit des Verfahrens zusammen. Für

1) Wie sein Lehrer, Joh. Georg Pforr, war S. vor allem Tierzeichner, in seiner späteren Zeit sogar ausschliesslich.

die frühe Zeit ist bezeichnend das sehr grobe Korn des Steines, wie wir es auch bei gleichzeitigen deutschen und englischen Lithographien finden[1]).

Das Blatt trägt zwei Bezeichnungen: links in der Schraffierung des Hintergrunds lesen wir von oben nach unten „Th. Susemihl“; von derselben Hand geschrieben steht unten links (von links nach rechts zu lesen) „le 9. juin 1802“. Rechts daneben finden wir von anderer Hand, anscheinend ein Autogramm „L. Boilly“.

Ueber die Persönlichkeit des Dargestellten lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Aus der grossen, an bevorzugter Stelle stehenden Unterschrift „L. Boilly“ wäre zu folgern, dass wir ein von Theodor Susemihl gezeichnetes Portrait des Malers Leopold Boilly vor uns hätten; das steht jedoch in Wiederspruch mit dem Ergebnisse eines Vergleichs, den Herr Georges Riat, bibliothéquaire am Cabinet des estampes in Paris, für mich anzustellen die Freundlichkeit hatte. Er teilte mir mit, dass keinerlei Aehnlichkeit zwischen dem hier Dargestellten und sicheren Portraits von Boilly zu finden sei. Eine andere Lösung, z. B., dass Boilly der Zeichner und Susemihl der Dargestellte wäre, erscheint mir jedoch kaum diskutabel. Möglicherweise spielt hier auch das künstlerische Unvermögen eines Tierzeichners, ein ähnliches Portrait zu liefern, mit.

Das einzige mir bekannte Exemplar ist auf blaues Papier gedruckt, wahrscheinlich um die sehr schwache Zeichnung zu heben[2]).

Weitere Blätter unseres Künstlers konnte ich lange Zeit nicht finden. Endlich fiel mir ein Senefelder zugeschriebenes Blatt auf (Ad/64a), das fraglos aus sehr früher Zeit stammte, und das ich auf Grund der mit Desportes Angaben übereinstimmenden Darstellung und der Bezeichnung Susemihl zuweise.

---

1) Das Körnen des Steines bei der Kreidezeichnung wird auch nur sehr kurz im Patentgesuch behandelt. Ueberhaupt war diese Manier bis dahin am wenigsten ausgebildet.

2) Vgl. Ferchl 49, die Bemerkung zur Zeichnung von Louis Bonaparte, dem späteren König von Holland.

Es ist in Federzeichnung ein Gemsbock dargestellt, der, von rechts nach links gewendet, auf einem Felsblock steht. Unter der Darstellung steht in Kurrentschrift „Le Chamois"; links unten, in der Schraffierung finden wir des Künstlers Monogramm: $\overset{\text{ML}}{\text{S}}$ 1).

Technisch nach Ausführung und Druck trägt das Blatt den Charakter der Inkunabelzeit. Der künstlerische Wert ist recht gering: die Behandlungsweise deutet in ihrer kleinlichen und tüftelichen Ausführung auf den unfreien professionellen Tierzeichner.

Diesem Blatte stehen stilistisch und gegenständlich zwei anonyme erst später erschienene Tierbilder so nahe, dass ich annehmen muss, sie sind gleichzeitig mit dem besprochenen entstanden, und ebenfalls von Susemihl gezeichnet worden.

Die beiden Stücke befinden sich in der ersten Lieferung des „recueil de différens genres d'impressions lithographiques", den der Graf v. Lasteyrie um die Wende 1816/17 herausgegeben hat. Das erste Blatt stellt ein Kamel, das andere ein Stachelschwein dar. Unterschriften und Künstlermonogramme fehlen 2); in der Ausführung sind sie aber technisch und künstlerisch dem eben besprochenen ausserordentlich ähnlich. Besonders auffällig ist die stilistische Uebereinstimmung mit der Gemse bei dem Kamel. Jedenfalls stehen die beiden 1817 erschienenen Blätter der Gemse näher als den Aquatintablättern der 1820 erschienenen „Plaisirs de la chasse". Zwar findet sich auch hier noch manchmal die kleinliche Behandlung des Stoffes, der Haare und der Augen, aber der Künstler arbeitet doch viel freier und sicherer als in jenen frühen Steinzeichnungen. Eine weitere Stütze unserer Annahme, dass diese beiden Blätter gleichzeitig mit der Gemse entstanden seien, gewinnen wir durch folgenden

1) Dass dieses Monogramm Susemihl (S sous MIL) zu lesen ist, geht aus einigen späteren, mit diesem Monogramm und dem vollen Namen bezeichneten Lithographien hervor. (S. weiter unten).

2) Im Inhaltsverzeichnisse heisst es: „Pl. 2. Le chameau exécuté au pinceau; on voit par cette figure et la suivante les applications utiles qui peuvent être faites de la lithographie à l'histoire naturelle. — Pl. 3. Porc épic fait à la plume".

Umstand: In der zweiten Lieferung des „recueils“ ist ein Blatt enthalten, von dem wir wissen, dass es in den ersten Jahren dieser Andréschen Niederlassung entstanden ist. Es ist der Wiederabdruck von einem Stein, den der Graf von Lasteyrie jedenfalls bei der Auflösung der Andréschen Anstalt erworben hatte [1]). Ist es nicht sehr wohl möglich, dass hier derselbe Vorgang zu Grunde liegt? Einen strikten Beweis für meine Annahme vermag ich nicht zu erbringen, jedoch ist die Wahrscheinlichkeit sehr gross, dass auch zu diesen Blättern alte Andrésche Platten verwendet worden sind. Die drei Stücke hätten dann wohl zu einer kleinen Serie von Tierbildern aus dem Jardin des plantes gehört, die dem naturgeschichtlichen Anschauungsunterricht zu dienen bestimmt waren.

II. Der Prospekt der Anstalt „Rue St. Sébastien“ und die Lithographien Bergerets.

Andrés Adresse hat, wie schon weiter oben erwähnt worden ist, mehrfach gewechselt; die erste „rue de Berry No. 29“ war uns aus dem Promulgationsakt des Brevets bekannt geworden, die zweite gibt Desportes an „rue St. Sébastien No. 24“. Dieselbe Adresse finden wir 1804 auf dem lithographierten Prospekt einer nicht genannten Anstalt in Paris.

Wir können die Frage, ob die anonyme Anstalt die André gehörende ist, nicht einfach dadurch lösen, dass wir uns auf Desportes beziehen, denn wenn wir wüssten oder annehmen könnten, dass Desportes die Adresse nur auf Grund dieses Blattes angegeben hätte, dann müssten wir seine Angabe nachprüfen. Ich halte es indessen für ausgeschlossen, dass ihm der Prospekt bekannt gewesen ist, da er ihn sonst jedenfalls einmal in seiner Zeitschrift erwähnt haben würde; und selbst wenn er es gekannt hätte, glaube ich nicht, dass er das anonyme Blatt ohne weiteres der Andréschen Anstalt

1) Ueber jenes Blatt der 2. Lieferung s. weiter unten. Ueber den Ankauf der Steine durch den Grafen v. L. s. weiter oben.

zugeschrieben hätte. Es erscheint mir also zweifellos, dass Desportes die Adresse aus einer anderen, vielleicht einer mündlichen Quelle geschöpft hat.

Bouchot, der die Aufsätze von Desportes nicht kannte, hat eine weitere, eine anonyme Anstalt einführen wollen; jedenfalls mit Unrecht, denn wer könnte anders der Besitzer gewesen sein, als André? Die Druckerei der Mme. Vernay befand sich in Charenton; Pleyel-Niedermayr durften infolge des Einspruchs von André keine Anstalt betreiben, und Andrés eigene Anstalt bestand ja — wie uns bekannt ist — noch im Jahre 1804[1]).

Ich habe nach allem Vorgebrachten die Ueberzeugung gewonnen, dass der Prospekt in der Tat eine Empfehlung von Andrés Druckerei gewesen ist. Das Blatt ist in verschiedener Hinsicht interessant. Die genaue Datierung „1er Frimaire an 13“ (22. Nov. 1804) gibt uns die Grundlage für unsere Ausführungen. Die Ueberschrift lautet: „Par brevet d'invention / Imprimerie lithographique / 24 rue St. Sébastien“.

Zunächst ist hierbei auffällig, dass von einem „brevet d'invention“ gesprochen wird. Das kann nur ein Flüchtigkeitsfehler sein; man nahm es in der Ausdrucksweise damals nicht genau genug, denn ein „Brevet d'invention“ für die Lithographie oder eine damit zusammenhängende Erfindung hat es nicht gegeben, und bis zum Jahre 1818 ist auch ein derartiges Patent nicht ausgeliefert worden. Jedenfalls aber — und das ist wichtig — hat sich der Besitzer der Anstalt als Patentinhaber vorstellen wollen — und der Patentinhaber war André.

Weiter ist die Angabe interessant: „Imprimerie litho-

1) Auf andere Weise den Besitzer der Anstalt zu finden oder auch Andrés Adresse festzustellen, ist mir leider nicht gelungen. Im Hôtel de Ville erhielt ich keine Auskunft. Im Annuaire de Commerce finden wir 1800—1804 einen A., imprimeur et libraire, in der rue de la Harpe No. 477 — 1807—08 ist ein A., imprimeur en taille; douce (Kupferdrucker) rue St. Sébastien No. 48 eingetragen, der 1809—10 in der rue de l'école de Médecine wohnt. Keiner der angeführten kann mit Fr. A. identisch sein. An Stelle des Hauses rue St. Sébastien No. 24 ist jetzt eine Gemeindeschule.

graphique“, denn sie wirft die bisherige, seit Senefelder und Ferchl immer wieder nachgesprochene Annahme über den Haufen, dass die Bezeichnung „Lithographie“ statt der bisherigen „chemischer Druck“ oder „Polyautographie“ (meistens in England gebraucht) erst 1805 aufgekommen sei, auf Grund der von den Lehrern der Münchener Feiertagsschule getroffenen Vereinbarung.

Etwa zur selben Zeit gebraucht auch die Vernaysche Anstalt in Charenton diese Bezeichnung. Wir finden „Imprimerie lithographique“ auf dem schon erwähnten Notenblatt, dem „Menuet favori“ von Mozart. Ein bestimmtes Datum für die Entstehung dieses Blattes kann ich nicht angeben; der aufgedrückte Zeitungsstempel der Republik lässt die Zeit zu unbestimmt. Immerhin können wir nach der Bemerkung auf dem Titel: „energistrée à la bibliothèque nationale“ mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass es 1804 entstanden sein muss[1]).

Es haben sich also in Paris zwei Anstalten vor dem Aufkommen des Namens „Lithographie“ in München, als lithographische Druckereien bezeichnet[2]).

Jenes Notenblatt aus Mme. Vernays Anstalt — um es hier gleich zu erledigen — ist ziemlich klar gedruckt und nicht besser und nicht schlechter als andere gleichzeitige lithographierte Noten[3]).

Die Vernaysche Anstalt hat wahrscheinlich noch im

---

1) Zeitungsstempel und Münzen tragen noch mehrere Jahre, erstere etwa bis 1806, letztere bis 1809 die Aufschrift „République Française“. Die Nationalinstitute der Opéra, des Théatre français heissen aber schon vom 1. Juli 1804 ab „Académie impériale de musique“ etc. und seit dem Jahre XII (1804) heisst auch die Nationalbibliothek in den Aufstellungen des Staatshaushaltes „Bibliothèque impériale“. Eine genauere Datierung des Wechsels dieser Benennung konnte ich nicht feststellen.

2) Bemerken möchte ich hier noch, dass in Luniers „Dictionnaire des sciences et des arts“ (1806) das Verfahren noch nicht beschrieben wird; unter „Lithographie“ finden wir bloss: „Déscription des pierres“ und „Partie de l'histoire naturelle qui a pour objet la déscription des pierres“. (Veraltet, gleichbedeutend mit Mineralogie.) In Millins „Dictionnaire des beaux arts“ findet sich ebenfalls kein Artikel über Lithographie.

3) Zwei weitere Hefte, bei Vernay gedruckt, befinden sich in der Sammlung Aufseesser in Berlin: „Deux grands Duos .. pour deux violons .. par H. Loewe“.

Jahre 1805 bestanden, wie aus einem am „23 germinal an 13“ (12. April 1805) eingetragenen Pflichtdepot im Cabinet des estampes hervorgeht[1]). Es ist mir leider nicht gelungen ein Exemplar dieses Blattes zu finden.

Kehren wir jetzt zu Andrés Prospekt zurück. Im Texte heisst es weiter, der Unternehmer der Anstalt sei dem Pulikbum schon vorteilhaft bekannt („déjà connu avantageusement“): es ist das ein neuer Hinweis darauf, dass wir es nicht mit einer eben begründeten, sondern mit einer durch ihre Leistungen bekannten Anstalt, also der Andrés zu tun haben. Im übrigen wird der Steindruck den Kaufleuten und den Künstlern empfohlen. Die Schrift ist ziemlich klar, doch mit etwas grauer Farbe gedruckt.

Weniger gelungen ist die von der Ueberschrift eingeschlossene Vignette, die den Künstlern beweisen sollte, dass man Originalzeichnungen vorzüglich durch den Steindruck vervielfältigen könnte: ich kann mir nicht denken, dass diese Zeichnung der neuen Kunst auch nur einen Anhänger aus den Reihen der Künstler zugeführt hat; denn abgesehen von dem geringen künstlerischen Werte, der einen schlechten Akademieschüler zu verraten scheint, ist sie auch als lithographisches Produkt äusserst minderwertig. Der Zeichner hat seinen Namen der Nachwelt aufbewahrt: er heisst Bergeret.

Bei diesem Manne müssen wir etwas länger verweilen, da von seiner Hand eine grössere Zahl von Lithographien aus dieser frühen Zeit erhalten sind. Er, der in der allgemeinen Geschichte der französischen Kunst längst vergessen ist, erhält so für die Geschichte der Lithographie einige Bedeutung.

Pierre Nolasque Bergeret, (geb. 1782 in Bordeaux, gest. 1863 in Paris) war ein Davidschüler, der sich früh von den Bahnen seines Lehrers entfernt und der historischen Kleinmalerei zugewandt hat. Seine Bilder, die sich zum grössten Teile in Provinzmuseen befinden und unter denen seiner Zeit

1) An 13, dépôt 115: Vernay . . . 2 épreuves coloriées d'une estampe ayant pour titre: „Les musards de la rue du coq“.

„Raffaels Totenfeier“ (1806) viel bewundert worden ist, sind vergessen. Bekannter ist er geblieben durch die nach Denons Angaben gezeichneten Entwürfe, die den Reliefs der Vendômesäule zu Grunde gelegt worden sind. Doch auch sie sind eigentlich nur Kuriositäten[1]).

In dem „Diktionnaire des artistes français au XIXe siècle“ von Gabet (Paris 1831), dessen Angaben meistens auf Mitteilungen der Künstler selbst beruhen, findet sich über seine Tätigkeit als Lithograph folgender Passus, den Bergeret selbst in der Vorrede zu seinen „Lettres d'un artiste sur l'état des àrts en France“[2]) wieder abdruckt: „Cet artiste a exécuté en 1804, 1805 et 1806, différentes lithographies au crayon, et d'autres entièrement à la plume, les premières qui aient été faites en France“. Diese Angabe, dass er mehrere Kreide- und Federzeichnungen in den Jahren von 1804 bis 1806 gemacht habe, ist für uns deshalb besonders wertvoll, weil sie uns in Stand setzt, eine Reihe von nicht datierten Blättern des Künstlers dieser Zeit zuzuweisen.

Die Steinzeichnungen Bergerets sind in zwei verschiedenen Perioden entstanden: die früheren 1804—06, die späteren seit 1816; letztere interessieren uns hier weniger[3]). Elf jener frühen Blätter sind mir durch eigene Anschauung bekannt geworden, drei davon hat Nagler in den Monogrammisten beschrieben; ausser diesen führt er noch zwei weitere, mir unbekannte, dort auf. Ein anderes beschreibt Singer in der „V. K. d. G.“. Endlich glaube ich dem Künst-

---

1) Ein grosser Teil dieser Zeichnungen, aus Denons Nachlass stammend, befindet sich im Cab. d. est. in AA/3 unter Bergeret.

2) Der Angabe Gabets folgt auch Nagler im K. L. und in den Monogrammisten. — Bergerets Buch (Paris 1840) enthält weiter keine Mitteilung über des Verfassers Tätigkeit als Lithograph.

3) 1816 zeichnete B. einige Portraits: Louis XVIII (Vente vom 13.—14. Mai 1803, No. 27), Napoléon, Voltaire, die bei Lasteyrie erschienen (nach Béraldi); 1834 die Kopie einer Skizze nach Lionardos Schlacht bei Anghiari (nicht von Rubens) s. Nagler, Mon.; Heller, Handbuch, 2. Aufl. und Weigels Kunstlagerkatalog. — Wo sich das Original dieses letzten Blattes befindet weiss ich nicht. Wenn es keine von B. gefertigte Fälschung ist (B. war später als Fälscher berüchtigt), dann kann das Original vielleicht geeignet sein, eine Lücke in der Lionardoforschung auszufüllen.

ler die Reproduktion einer anonymen Handzeichnung zuzuschreiben zu dürfen.

Die „Bergeret" bezeichnete Vignette auf dem Prospekt der Firma André gibt uns beinahe die Gewissheit, dass auch die übrigen frühen Arbeiten des Malers bei André gedruckt sind[1]). Wir beginnen die Besprechung seiner Blätter mit dieser Vignette.

1. Der Merkur auf dem Prospekt der Anstalt Andrés vom November 1804. Er ist über die Lande fliegend dargestellt, den Heroldstab und die Leier in den Händen.

Es ist eine Federzeichnung, in der Linienmanier des Kupferstichs gearbeitet, sie verrät in der gradezu zügellos freien Ausführung den Anfänger, dem eine tiefere Kenntnis des Verfahrens abgeht[2]).

2. Landschaft in der Manier des Allart van Everdingen. — Links ein Blockhaus, rechts davon ein Wasserfall, dahinter ein Berg. — qu. in 8°.

Dieses sehr rohe, unkünstlerisch ausgeführte und geradezu kindlich unbeholfene Blatt soll nach einer Bleistiftnotiz auf dem einzigen mir bekannten Exemplar (AA/2, Bergeret) Bergerets erster Versuch sein. Auffallend sticht es gegen die anderen Kreidezeichnungen des Künstlers durch seine tiefschwarze Druckfarbe ab.

3. „Le Christ à la paille". Die Beweinung Christi nach des Rubens Gemälde im Museum zu Antwerpen (No. 300; Rooses II, S. 140, No. 327); Federzeichnung.

Unser Blatt ist augenscheinlich nach dem Original selbst gearbeitet oder nach einer Zeichnung, die der Künstler vor dem Bilde angefertigt hatte[3]).

1) Die Angabe, dass Bergeret bis 1806 gearbeitet habe, spricht dafür, dass André seine Anstalt erst in diesem Jahre aufgelöst hätte.

2) Vgl. Abb. bei Pennel S. 35 in halber Grösse; die Fehler und Härten erscheinen dadurch bedeutend gemildert — die Linien wirken schon fast als Töne. B. mag durch eines der Zwickelbilder in der Farnesina (Leben der Psyche) zu seinem Merkur angeregt worden sein.

3) Das Bild befand sich von 1794—1815 im Louvre. Nach der „Notice des tableaux des écoles française et flamande etc." (Paris, an XIII) war es im Musée Napoléon unter No. 489 ausgestellt.

Auch hier hat Bergeret — wie bei No. 1 — die Linienführung der Grabsticheltechnik (Gittermanier nach Bartsch, Anleitung I, § 361) nachahmen wollen, mit negativem Erfolg.

Vor allem beherrschte er nicht die strenge Zeichnungsart, die dem Linienstich zu Grunde liegt. Die Uebersetzung von Formen und Farben in reine als Formen und Töne wirkende Linien, ist eine Aufgabe, zu deren Lösung eine besondere Vorbildung gehört. Seine damals noch rudimentären Kenntnisse und seine geringe Uebung setzten ihn nicht in Stand die Strichlagen und die Kreuzungen immer sinngemäss und mit voller Berechnung der Wirkung zu legen und später — das sieht man deutlich — langweilt ihn die Arbeit und die Zeichnung wird immer flüchtiger und roher, je mehr sie sich dem Rande nähert.

Aber die Sache hat auch ihre rein prinzipielle Seite. Auch ein grösserer Könner als Bergeret wäre bei dem Versuche gescheitert die Kupferstichtechnik auf den Steindruck zu übertragen und zwar wegen der durch die Materien bedingten Grenzen des Verfahrens. Jedes graphische Verfahren ist an solche Grenzen gebunden, es ist Beschränkungen unterworfen, die nur durch Erfahrungen festgestellt werden können. Jedem Verfahren stehen aber auch eigene, ihm allein innewohnende Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung und ihre vernünftige, sinngemässe Anwendung lässt Wirkungen zu, die nur eben in diesem Verfahren erzielt werden können. Das Uebergreifen von einer Technik auf das Gebiet einer anderen ist in der Regel ein Missgriff, der den Künstler entweder das Ziel verfehlen lässt oder es ihm erst auf einem Umwege erreichbar macht.

In der ersten Zeit hat man geglaubt dem Kupferstich auf seinem eigensten Gebiete Konkurrenz machen und ihn als durch die neue Erfindung überflüssig geworden, hinstellen zu können. Doch man hatte sich da stark verrechnet. Der Steindruck konnte das einfach nicht. Blätter in Linienmanier, auch in Stein gestochene, werden im Druck meist hart, grau und ausdruckslos sein, ähnlich den Abzügen von ausgedruckten Kupferplatten.

Diese Nachteile haben auch die späteren Reproduktions-

lithographen erkannt und deshalb haben sie nie mehr den Versuch gemacht in dieser, dem Verfahren fremden Technik, zu arbeiten[1]). Ein besonderer Vorwurf kann den Künstler wegen dieser Unkenntnis nicht treffen, denn immer wenn ein neues Ausdrucksmittel aufgetreten ist, haben nur Erfahrungen seine Grenzen feststellen können.

4. „Vénus et Vulcain armant les amours" nach Giulio Romanos Gemälde im Louvre (No. 296 des grossen Katalogs; No. 1421 des kleinen).

Das Blatt ist wie das vorige die Reproduktion eines Gemäldes durch Federzeichnung in Linienmanier. Es weist im wesentlichen dieselben Mängel auf wie jenes, in der Wirkung aber ist es womöglich noch unangenehmer und härter, denn die Strichlagen sind noch schlechter und unsinniger ausgeführt; die Lichter verschwinden in einem allgemeinen Grau.

5. Homer auf der Wanderung. Ein blinder Sänger erhält auf der Wanderung von Bauern ein Almosen.
6. Tobias beerdigt einen Toten. (Nagler, Mon. II. 856.)
7. Der Brand von Troja. (Nagler a. a. O.) Das Blatt zeigt starke Reminiszenzen an Raffaels Brand im Borgo.

Die Federzeichnungen 5, 6 und 7 sind Vervielfältigungen von Handzeichnungen. Dass denselben Entwürfen von Bergeret selbst zu Grunde gelegen hätten, bezweifle ich; ebensowenig konnte ich aber die Originale finden oder die Urheber feststellen. Blatt 6 nennt Nagler eine Landschaft in der Manier des Gaspard Poussin; Bl. 7 erinnert in der zeich-

1) Recht lehrreich ist ein Vergleich unseres Blattes mit dem Stiche Ryckemans nach derselben Darstellung. Ryckeman hat allerdings nach einer jetzt in der Albertina befindlichen Zeichnung seines Meisters gearbeitet und ist „mit seiner harten trockenen Manier der Weichheit der Modellierung und dem leuchtenden Schimmer des Kolorits nicht gerecht geworden" (Rosenberg, Die Rubensstecher S. 70; daselbst auch 2 Abb.). Immerhin hat er es verstanden, Licht- und Schattenmassen ins Gleichgewicht zu bringen. Bergeret, der nach dem Original arbeitete, kommt diesem zwar in Zeichnung und Ausdruck näher, aber es fehlt jede bildmässige Wirkung, alle Halbschatten und Töne ersaufen bei ihm in einem gleichmässigen, charakterlosen Grau.

nerischen Ausführung an die Art des Francesco Mazzola (Parmegianino). Diese drei Arbeiten haben vor den ersten den Vorteil, dass hier der Künstler etwas wirklich dem Verfahren entsprechendes dargestellt hat und dass er bei der Ausführung die Grenzen der Technik nicht überschreitet.

8. Allegorische Darstellung; in drei Gruppen.

Den Sinn derselben zu deuten ist mir unmöglich gewesen, da sie so schwach gedruckt ist, dass man nur mühsam eine Komposition erkennen kann.

9. Artilleristen bedienen ihr Geschütz. („Artilleur pointant une pièce“, Beraldi); Nagl. Mon. IV, S. 847 No. 3.

Die Stellungen und Bewegungen einzelner Soldaten erinnern schon stark an die Zeichnungen zu den Reliefs der Vendômesäule (1808—10).

10. Zwei Gruppen: Links zwei Kavalleristen in langen Mänteln, die sich ruhig unterhalten. Rechts drei Mameluken stehen zusammen, der eine weist nach links in die Ferne.

Dieses Blatt hat viel Gemeinsames mit dem vorigen und ist wohl auch gleichzeitig. (Sammlung Aufseesser).

11. Karrikatur auf die Incroyables. („Incroyable lorgnant“, Béraldi). Modekarrikatur.

Die Blätter 8—11 sind mit Kreide auf den Stein gezeichnet. Sie sind sämtlich sehr schwach im Druck, was wahrscheinlich die Folge von falsch zusammengesetzter Kreide ist, die zuviel Farbstoff und zu wenig Fett enthielt; auch mag die Platte nicht genügend geätzt worden sein. Die Zeichnungen sind nicht ausgeführt, sondern nur skizzenhaft behandelt.

Folgende, von Nagler beschriebene Blätter sind mir nicht aus eigenem Augenschein bekannt (Mon. IV, S. 847 No. 1 u. 2).

12. „Zwei französische Soldaten in Mänteln. Rechts ein Fischer, welcher in seinem Kahn eine Frau mit dem Kinde vom Lande abstösst. Flüchtig mit der Kreide skizziert und nur wenig schattiert, auch schwach im Druck, da die Platte nicht gehörig geätzt wurde.“

13. „Eine im Vordergrunde auf dem Boden liegende Frau mit einem Kinde. Etwas höher links sitzt eine Frau mit dem Kinde im Schosse und gegenüber bemerkt man ein Weib mit zwei Kindern".

Auch dieses Blatt scheint in Kreidemanier gearbeitet zu sein.

Von einem weiteren Blatte Bergerets berichtet uns Singer in der V. K. d. G., Bd. IV, S. 130: „André . . . versandte als Rundschreiben ein kleines Probeblatt, auf dem sich eine

14. Trauerszene zwischen zwei orientalischen Köpfen

befindet. Rechts und links ist Schrift, die in der Uebersetzung lautet „Eine leichte Original Probeskizze der Art Drucke von Zeichnungen auf Stein zu erzeugen, entworfen von M. Bergeret in Paris, der beauftragt worden ist, die hauptsächlichsten Gemälde des Louvre für eine periodische Veröffentlichung in Monatsheften, die bei Messrs. Bell in Southampton Street, Strand, erscheinen zu zeichnen". Gedruckt bei P. André.

Dieses Rundschreiben gibt uns den Schlüssel zu anderen besprochenen Blättern des Künstlers. Denn es ist klar, dass die beiden Reproduktionen der Louvrebilder für jene Publikation gearbeitet worden sind; deshalb finden wir auch den Titel englisch und französisch auf Blatt 3. Möglicherweise gehörten auch die Handzeichnungen dazu: Ihre Originale befänden sich dann wahrscheinlich unter den Handzeichnungsschätzen der Louvre. Jedenfalls war in Aussicht genommen, dass die Publikation gleichzeitig in England und in Frankreich erscheinen sollte. Ob sie in der Tat erschienen ist, und wieviele Lieferungen erschienen sind, das entzieht sich meiner Kenntnis. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, dass die sämtlichen erhaltenen Abzüge Probedrucke sind, aber es lässt sich daraus allein nichts folgern. Pennel (S. 129) scheint geneigt, die Frage zu bejahen, jedoch m. E. ohne hinreichende Begründung[1]).

---

1) Es heisst bei P. „Fisher menthions rather vaguely examples published by a Mr. Bell. These must have been Bergeret's drawings of

Endlich möchte ich noch ein Blatt Bergeret zuweisen, weil es — in jener Zeit gearbeitet — einigen der sicheren Federzeichnungen des Künstlers sehr nahe steht. Es ist die Kopie einer Handzeichnung, wahrscheinlich nach Parmegianino.

Wir müssen den Ereignissen etwas vorgreifen. Seit dem Spätjahr 1817 gab der Graf v. Lasteyrie, der Gründer der ersten lithographischen Anstalt von dauerndem Bestande in Paris, einen „recueil de différens genres d'impressions lithographiques" in Lieferungen heraus, deren zweite im Frühjahr 1817 erschien (deponiert am 14. Juni 1817.) Sie wurde von einem Kritiker, dem Sinologen Abel Rémusat im „Moniteur universel" vom 25. August besprochen. Im Hinblick auf unser Blatt heisst es da:

„La première (sc. planche de la livraison) représente un dessin original de grand maître, fait à la plume et rendu avec ésprit et fidélité . . . Ce dessin offre en outre un intérêt tout particulier: il a été fait sur pierre il y a plus de seize ans, et les épreuves en sont aussi bonnes que s'il était nouvellement exécuté. Il était bon de faire voir que les beaux traveaux de la lithographie pourront ainsi se conserver et se propager au besoin."

Das Blatt, um das es sich hier handelt, stellt die Grablegung Christi dar, mit sieben Frauen und den beiden Joseph. Es ist völlig unbezeichnet. Die Kopie ist flott gearbeitet und gibt den Charakter der Handzeichnungen Parmegianinos vorzüglich wieder. Darin steht es den Blättern des „Handzeichnungskabinets" nahe[1]).

Wenn Rémusat annimmt, die Zeichnung sei vor mehr als sechszehn Jahren — also 1800 oder 1801 — entstanden, so irrt er sich da um zwei oder drei Jahre denn damals bestand noch keine Anstalt in Paris; die Andrésche wurde erst 1802 eröffnet; aber darin, glaube ich, dürfen wir

---

the Louvre, announced to be published by Mr. Bell at the Gallery of Art and printed at the Polyautographic Offices, 5, Buckingham Place, by P. André, the patentee".

1) Im Cab. des est. ist ein Exemplar unter Bd/5 (oeuvre des Parmegianino), das andere unter Ad/66 eingereiht.

seinem Gewährsmann, der wahrscheinlich Lasteyrie selbst war, folgen, dass wir das Blatt der frühen Zeit zuschreiben.

Unsere Zeichnung lässt sich recht wohl der Sammlung der Louvrebilder und Handzeichnungen Bergerets anreihen, so dass wir uns den Vorgang so vorzustellen hätten: Der Stein wäre von André als sehr gelungen aufgehoben worden und beim Verkaufe des Materials der Anstalt an Lasteyrie übergegangen, der ihn 1817, als ihm andere geeignete Arbeiten fehlten, und der Wiederabdruck eines Steines noch nach Jahren besonderes Interesse bot, von neuem drucken liess[1]).

Drittes Kapitel.

Die zweite Andrésche Gründung.

§ 1. Vorspiel: Der Versuch Johannots.

Bevor wir auf die zweite Andrésche Niederlassung vom Jahre 1807 näher eingehen, wollen wir den Versuch von François Johannot erwähnen, der Lithographie in Frankreich Bürgerrecht zu verschaffen, da bei dieser Gründung ein innerer Zusammenhang mit der Andréschen naheliegt.

François Johannot soll 1806 den — ebenfalls verunglückten — Versuch unternommen haben, eine Anstalt in Paris zu gründen. Johannot, ein Vetter der Andrés, hatte in Offenbach die mehrfach erwähnte lithographische Anstalt, die wahrscheinlich in enger Verbindung mit der Andréschen arbeitete, inne gehabt und das von jener nicht gepflegte künstlerische Gebiet als seine Domäne betrachtet.

Leider habe ich über diesen Versuch Johannots keine Nachrichten aus jener Zeit selbst finden können. Das ausführlichste überhaupt berichtet uns Lenormant in der „Biographie universelle[2]). Nach Lenormant war der Grund davon, dass

---

1) Oben S. 33 f. haben wir, ebenfalls auf jene Nachricht gestützt, zwei andere Blätter des Recueils vordatiert.

2) Von Michaud; Artikel „Les Johannots“ in Bd. XXI. Der Bericht erscheint sehr glaubhaft, wahrscheinlich hat der Verfasser aus mündlicher Ueberlieferung geschöpft. — Der Artikel „Johannot“ in Haag „La France Protestante“ bietet nichts Neues.

Johannot auswanderte, folgender: „François . . .ne sut pas conserver ces avantages de fortune. Il aimait les arts, il avait le gout de luxe, et les distractions auxquels il se livrait l'empêchèrent de surveiller assez ses affaires. N'ayant pu garder sa position qu'il avait à Frankfort, il revint en France en 1806 y apportant le procédé de la lithographie dont les premiers essais ne réussirent malheureusement pas entre ses mains.“ Dann erfahren wir Johannots weitere Schicksale, (er erhielt nach der Einverleibung der Hansastädte — im Winter 1810/11 — in Hamburg den Posten als „Inspekteur de la librairie“) sowie das seiner Söhne Charles, Alfred und Tony. Für uns ist nur wichtig, was er über den Erstgeborenen sagt: Charles l'aîné de ses quatre fils[1]) était âgé de 18 ans lorsque son père s'établit en France pour la première fois“. Er war vorzüglich erzogen und ein feingebildeter, sehr talentvoller junger Mann. „Son père l'associa à ses essais de lithographie; il resta à Paris pour les continuer lors du départ de sa famille pour Hambourg. Il n'y eut pas plus de succès que son père; mais dès lors il se livra à la gravure . . .“ Johannot ist also finanziell ruiniert nach Paris gekommen und hat dort mit Hülfe seines Sohnes Charles versucht die Lithographie einzuführen. Der Versuch misslang, ward aber doch von dem Sohne fortgesetzt. Mit einer von dessen späteren Arbeiten werden wir uns noch zu beschäftigen haben.

Inwiefern kann aber ein Zusammenhang zwischen der Anstalt von André und der Johannots bestanden haben? Johannot ging — wahrscheinlich nach dem Abschluss des Rheinbundes, der ja eine nähere Verbindung seines engeren Vaterlandes zu Frankreich angebahnt hatte — nach Paris, um sich dort eine neue Lebenstellung zu gründen. Sein Vetter, der Inhaber des französischen Brevets, wird ihm das nach Möglichkeit durch die Erteilung der Erlaubnis das Patent auszubeuten, erleichtert haben. Im Jahre 1807 wird uns dann von einer neuen Anstalt der Firma André in Paris berichtet, und das legt uns den Gedanken nahe, dass die

1) Der vierte Sohn ist sehr früh gestorben.

Johannots bei dieser neuen Gründung beteiligt gewesen sind und dass ihre Anstalt dann in der neuen Andréschen aufgegangen ist. Es wird dadurch auch wohl begreiflich, dass wir einige Jahre später den Sohn Johannot bei Andrés Nachfolger beschäftigt finden.

In welcher Weise die Rechtslage zwischen André und Johannot geregelt worden ist, lässt sich nicht sagen; möglich ist es, dass Johannot der Leiter dieser zweiten Anstalt gewesen ist, denn es hat nicht den Anschein, als ob ihr wieder Frédéric vorgestanden habe.

§ 2. Die Streitfrage über die zweite Andrésche Anstalt.

Da ich mich durch die Angabe, dass im Jahre 1807 eine neue Anstalt von der Firma André gegründet worden sei, in Widerspruch mit Engelmann, Joly, Desportes und auch mit allen neueren Forschern stelle, halte ich eine nähere Begründung für notwendig. Ich werde dazu veranlasst durch bestimmte zeitgenössische Berichte und durch die Entdeckung von Blättern, deren Entstehung in dieser Anstalt und in dieser Zeit ausser allem Zweifel steht.

Während die erste Anstalt nur in wenigen gleichzeitigen Berichten erwähnt worden war, finden sich eine ganze Reihe von Zeugnissen über die zweite aus den Jahren 1807—11. Unter diesen sind am wichtigsten die Sitzungsberichte der Société d'encouragement, in denen es bestimmt heisst, André wohne zur Zeit (Frühjahr 1807) in Paris, in der Rue du Pont-au-Choux. Im April 1808 — so hören wir weiter — hat er dann auch der Gesellschaft Erzeugnisse seiner Anstalt durch den Grafen Lasteyrie zur Beurteilung vorlegen lassen. Auch die Jahrbücher der Entdeckungen, der Industrie, der Chemie u. s. w. berichten über die Anstalt; eine sehr wertvolle Nachricht findet sich endlich in den „Archives des découvertes" von 1809. Es ist die genaue Angabe von Blättern der Andréschen Druckerei. Es steht also wohl ausser allem Zweifel, dass diese zweite Anstalt wirklich bestanden hat.

§ 3. Blätter der zweiten Anstalt und Nachrichten darüber.

A) Blätter.

Wir beginnen mit der Besprechung der in jener Quelle erwähnten Lithographien. In den „Archives des découvertes et inventions nouvelles faites pendant l'année 1808" heisst es: „M. André a introduit cet art à Paris . . . . . . Ses gravures sont executées avec soin et moins coûteuses que celles en bois. On en voit quelques dans la nouvelle édition du Tableau de l'Espagne de M. Bourgoing et dans le voyage de M. Millin dans le midi de la France." Für Millins Werk wird diese Nachricht gewissermassen authentisch bestätigt in einem Artikel der „Annales encyclopédiques" von 1817, der entweder vom Herausgeber — eben Millin selbst — oder von einem ihm nahestehenden verfasst ist: „D'ailleurs M. André avait exécuté des ouvrages très parfaits dans ce genre bien avant lui [Lasteyrie]. Voyez une inscription du moyen-âge, gravée à la Lithographie de M. André, dans le Voyage au midi de la France, par M. Millin, Paris 1807–11, 4 vol. in 8⁰, et atlas in 4⁰.)"

Enthalten diese Werke Lithographien, dann ist m. E. nicht an der Angabe derselben Quellen zu zweifeln, dass sie bei André gedruckt worden sind und es bleibt nur noch zu untersuchen, ob sie nicht etwa früher, vor 1806 entstanden sein können.

Beide Werke enthalten lithographierte Blätter in den Atlanten. Millin, der Direktor des Antikenkabinets der „Bibliothèque Nationalen" hat die Reise, die er in seinem Buche beschreibt, 1805—06 gemacht (nach Michaud.) Die Voranzeige des Werkes findet sich zuerst im Moniteur universel vom 11. Juni 1807; die Bände sind bis 1811, einer nach dem andern, erschienen. Mit der Drucklegung kann also frühestens im Spätjahr 1806 begonnen worden sein und damit ist ausgeschlossen, dass die Blätter des Atlasses noch in der ersten Anstalt entstanden sein könnten[1]).

1) Louis Aubin M. war Archäologe. Mit der Veröffentlichung der „Voyage" verfolgte er den Nebenzweck, die Aufmerksamkeit der Nation,

Von dem Atlas haben mir sechs Exemplare zum Vergleich zur Verfügung gestanden; einige enthielten Lithographien, in anderen waren alle Blätter gestochen. In den ersteren sind fünf Tafeln in Steindruck ausgeführt; es sind das Nr. IV, XII, XIII, XIX und IL. Eine Gelegenheit zu besonderer künstlerischer Betätigung war hierbei nicht geboten, es sind Noten, arabische Schrift und einige ganz einfache, nur wenig schraffierte Umrisszeichnungen. An Akuratesse und Uebersichtlichkeit sind die gestochenen Blätter den lithographierten sämtlich überlegen; besonders im Drucke sind sie gleichmässiger und schärfer.

Wie erklärt es sich aber, dass mehrere Blätter desselben Werkes in verschiedener technischer Ausführung vorliegen? Die ganze Auflage wurde nicht auf einmal fertig gestellt, sondern man druckte nach und nach die nötigen Exemplare je nach Bedarf. So entstanden die älteren in den Jahren 1807—09. Die Tafeln zum vierten Bande sind sämtlich gestochen, denn als dieser 1811 erschien, war keine Steindruckerei mehr in Paris. Und das war auch jedenfalls der Grund, weshalb man in den späteren Exemplaren die lithographierten Blätter durch gestochene ersetzen musste. Denn dass diese wirklich später entstanden sind zeigt uns die Unterschrift der gestochenen Tafel IV: „Gravé par Richomme, graveur du Roi." Dieser „Roi" kann nur Ludwig XVIII. sein; die gestochenen Blätter können also frühestens 1814 entstanden sein, wahrscheinlich nicht nach 1816, denn seit diesem Jahre befinden sich wieder Anstalten in Paris[1 u. 2]).

---

die sich völlig auf die fast täglich aus aller Welt zuströmenden „durch Friedensverträge erworbenen", Kunstschätze konzentriert hatte, auch auf die grosse Menge von Denkmälern auf heimatlichem Boden zu lenken, um deren Erhaltung sich niemand bekümmerte. — Vor jener Reise hat M. offenbar die Lithographie überhaupt nicht gekannt, denn in seinem 1806 erschienenen „Dictionnaire des beaux arts" wird sie nicht erwähnt, auch findet sich darin sonst nichts, was auf die Kenntnis des Verfahrens hindeuten könnte.

1) Auf eine genaue Beschreibung der Blätter habe ich verzichten zu dürfen geglaubt. Im Anhang sind sie kurz angegeben und auch die Unterschiede der entsprechenden gestochenen hervorgehoben. Zu Tafel XIX möchte ich nur bemerken: Die beiden dort abgebildeten Diptychen

Derselbe Vorgang, dass in dem Atlasse eines Werkes dasselbe Blatt einmal lithographiert, und ein anderes Mal gestochen vorkommt, wiederholt sich bei Bourgoings „Tableau de l'Espagne moderne.“ Für uns kommt allein die dritte Auflage von 1807 in Betracht[3]). Die Tafeln 8 bis 13 sind hier in manchen Exemplaren lithographisch hergestellt. Die Blätter, je zwei Zeichnungen unter einander auf einer Tafel, stellen die verschiedenen Phasen eines Stiergefechts dar. Die Folge ist mit den fortlaufenden Nummern 1—12 versehen. Künstlerisch bieten die ziemlich flotten Federzeichnungen nichts besonderes, denn der Zeichner hatte nur seine gestochene Vorlage zu kopieren.

Im Drucke sind die Blätter des einzigen mir bekannten Exemplars (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet 67 A. 54) ziemlich gleichmässig schwarz ausgefallen. Der Zeichner unserer Steindruckerei ist derselbe Johann Theodor Susemihl, der uns schon bei der ersten Anstalt Andrés als Zeichner begegnet war. Er hat mit vollem Namen sowohl, als auch mit dem uns schon bekannten Monogramm JS unterzeichnet[4]).

Stilistisch finden wir einige vage Anklänge an die oben behandelten Tierbilder Susemihls (besonders die glotzenden Tieraugen und die Behandlung des Bodens.) Als sicher

---

befinden sich jetzt im Cabinet des Médailles der Nationalbibliothek in Paris, Salle Luynes; das als Fig. 2 abgebildete ist in Babelons „Guide illustré“ (1900) auf S. 316 beschrieben.

2) Einen seltsamen Begriff von der Lithographie hat ein Kritiker von Millins Buch gehabt (Moniteur univers. 1807 S. 722): Im zweiten Bande S. 334 beschreibt der Verfasser ein Verfahren, wie man durch Einschwärzen der Oberfläche eines Inschriftsteines, einen Abdruck der Inschrift herstellen kann; das Verfahren bezeichnete er als „Procédé typographique“. Flugs machte der Kritikus, dem bekannt war, dass die Lithographie bei der Herstellung des Werkes angewandt worden war, daraus ein „Procédé lythographique“ und setzte den betr. Passus des Buches als eine Beschreibung der Lithographie seinen Lesern vor.

3) Die Ausgabe von 1823 ist bloss Titelauflage. Exemplare mit Lithographien sind sehr selten. Unter sechs verglichenen fand ich nur eines mit Steindrucken, die übrigen enthielten gestochene Blätter.

4) Tafeln 9—12 sind unten bez. „Dessiné sur marbre par J. Susemihl“; Taf. 12, Darstellung No. 10 ist bez. l. u. mit dem oben abgebildeten Monogramm, das fast genau mit dem auf dem Kamel übereinstimmt.

bezeichnete Arbeiten des Künstlers bestätigen sie die Echtheit der früheren.

Ob Susemihl auch die Lithographien in Millins Voyage gezeichnet hat, lässt sich nicht entscheiden, da keinerlei Vergleichspunkte — auch nicht stilistisch, wegen der Verschiedenheit der Darstellungen — vorhanden sind.

Susemihl hat also nach seiner Rückkehr nach Paris (1805 nach Nagler) wieder für die Andrésche Anstalt gearbeitet und ist, zusammen mit Bergeret, der fruchtbarste Lithograph der Inkunabelzeit in Frankreich. Später werden wir ihm ein drittes Mal begegnen.

Damit sind die sicheren Blätter aus Andrés zweiter Anstalt erschöpft.

B. Nachrichten.

Wir besitzen ausserdem noch eine Reihe von Nachrichten über die Anstalt. Einem Brief des Geographen Jomard zufolge (abgedruckt in Le Lith. I, S. 203) hat André etwa 1808—09 Inschriften aus Persepolis ausgeführt. Im Jahre 1837 besass der Schreiber davon noch Abdrücke[1]). Seine Bekanntschaft mit dem Steindruck war schon ziemlich alt (s. o. S. 27, Anm. 3.) Zuerst hatte er ihn 1803 in Regensburg bei Niedermayr kennen gelernt. In dem nämlichen Jahre wurde er nach Paris zurückgerufen, um bei der Redigierung des grossen Werkes mitzuwirken, das die Regierung über Egypten herausgab[2]). 1807 ernannte man ihn zum kaiserlichen Commissaire für dieses monumentale Werk. Er hatte die Arbeiten für die gravierten Tafeln und die Drucklegung zu leiten. Darum hatte er die Entscheidung darüber zu fällen, ob man einzelne Tafeln versuchsweise in Steindruck durch André herstellen lassen sollte oder nicht. In dem erwähnten Briefe sagt er darüber: „. . . .; peu années après (sc. 1803), un M. André me proposait içi de l'indro-

1) Vielleicht befinden sie sich in irgend einem Reisewerk; ich habe Einiges nachgesehen, jedoch nichts gefunden. — Die Blätter sind jedenfalls in Keilschrift, die man gerade in jener Zeit angefangen hatte zu entziffern.

2) Jomard ward Geologe, Geograph und Orientalist; den Zug Napoléons nach Aegypten hatte er im Gelehrtentross mitgemacht.

duire dans la gravure de la Déscription de l'Egypte. Si elle ne pouvait alors donner de bons résultats pour les sujets pittoresques, je regrette de ne l'avoir point accepté pour la publication de tous les sujets au trait (in einfachen Umrissen): ce serait aujourd'hui de curieuses pages pour l'histoire de la lithographie, conservées dans un livre qui doit rester, et où presque toutes les pages sont historiques."

Auch hierin finden wir wieder eine Bestätigung dafür, dass André 1807 eine Anstalt in Paris gehabt hat, denn dieses Anerbieten — „peu d'années après" 1803 — kann erst erfolgt sein, als Jomard die massgebende Persönlichkeit für die Ausstattung des Werkes geworden war, und das war er seit 1807.

Eine gründliche Beurteilung des damals geübten Verfahrens finden wir in dem bereits angezogenen Bulletin 46 der Société d'encouragement, in welchem der Graf v. Lasteyrie sich über Andrésche Arbeiten ausgesprochen hat. Er vergleicht die Lithographie zuerst mit dem Kupferstich und dem Holzschnitt, um dann dem neuen Verfahren bestimmte Gebiete zuzuweisen, die André wahrscheinlich auch vor Allem gepflegt haben wird: Sie sei vorzüglich geeignet für industrielle Zwecke, für Maschinenrisse und Pläne, weniger aber für künstlerische Zeichnungen, wie Landschaften und historische Darstellungen; denn diese erforderten eine grössere Klarheit und Verschiedenheit der Töne, als sie dem Steindrucke zu Gebote ständen.

Nach den Proben, die wir kennen gelernt haben, müssen wir Lasteyrie Recht geben [1]). Die damals angewandte Technik hat die von ihm gerügten Mängel gehabt; sie resultierten aus unrichtiger Anwendung des Verfahrens. Als Hauptmangel gibt Lasteyrie die Unvollkommenheit der Presse an, doch kann das nicht so ganz stimmen, denn in anderen Ländern waren ziemlich befriedigende Resultate mit dieser Presse erzielt worden. Als das unfehlbare Mittel gegen alle schlechten Abzüge verkündet dann der Berichterstatter das Heil liege in der neuen Presse, die der Mechaniker White konstruiert

1) Dieses Urteil schreiben, vielleicht ohne jemals ein Blatt der Anstalt gesehen zu haben, die Verfasser der „archives des découvertes" (1809) und des Artikels im „Annuaire de l'industrie" (1811) fast wörtlich ab.

habe[1]). Auf ihr ist der in demselben Bulletin erwähnte „Recueil de tableaux de mécanique appliquée et d'éléments généraux de machines", von White verfasst, gedruckt worden. Dieser Band hat auch der Société vorgelegen (Bd. VII, S. 91); mir ist er nicht zu Gesicht gekommen[2]).

Nach Allem, was wir bis jetzt von ihr wissen, können wir von der zweiten Anstalt Andrés sagen, dass ihre Haupttätigkeit — noch ausgesprochener als die der ersten — auf industriellem Gebiet gelegen hat. Nachdem die erste Gründung mit grossem Verlust abgeschlossen hatte, ging jedenfalls das Bestreben der Unternehmer dahin, ein gutes pekuniäres Resultat zu erzielen, um so im Stande zu sein, die früheren Aufwendungen zu decken. Daher greift jetzt eine gesteigerte geschäftliche Regsamkeit und ein noch grösseres Hervorheben der industriellen Seite Platz, die doch den besten Gewinn versprach; daher auch jetzt wieder der Verkauf des Geheimnisses an mehrere Personen, die selbständig ihre Versuche gemacht haben[3]).

Andere Verfahrensarten als die Federzeichnung und vielleicht die Gravierung sind schwerlich angewandt worden. Von der Kreidemanier hören wir nichts mehr, Kreidezeichnungen sind auch wie es scheint keine erhalten. Von den wenigen der ersten Anstalt war keine auch nur einigermassen befriedigend ausgefallen, mit Ausnahme des Portraits von Boilly. Das Verfahren war von Senefelder nur sehr wenig ausgebildet worden und infolge dessen auch André nur wenig geläufig. So ist es leicht erklärlich, dass man es einfach ganz aufgegeben hat[4]).

---

1) Ueber diese Presse habe ich nichts Näheres finden können. Mit der im „Annuaire de l'industrie" von 1812 erwähnten „Presse pour la taille douce et l'imprimerie" von James White dürfte sie doch kaum identisch sein; möglich wäre hingegen, dass W. eine Sternpresse nach Mitterer gebaut hätte: Diese war 1805 erfunden und 1806 vom Erfinder durch eine Lithographie bekannt gemacht worden.

2) Die Soc. d'enc. hebt solche Sachen nicht auf, sonst müsste sich dort eine auserlesene Sammlung von Lithographieinkunabeln finden.

3) Allein von künstlerischen Arbeiten konnte damals eine Anstalt unmöglich bestehen.

4) Im Bull. Bd. VI, S. 11 (1807) wird in einer Anmerkung gesagt, dass die Kreidezeichnungen nicht wohl gerieten.

Alle diese Massnahmen stehen in einem gewissen Gegensatz zu denen, die der Leiter der ersten Anstalt getroffen hatte, sie verraten eine ganz andere Initiative, und das veranlasst mich sie einem Wechsel in der Geschäftsführung zuzuschreiben. Wer der neue Leiter gewesen ist kann ich nicht entscheiden, ausgeschlossen ist durchaus nicht, dass es Johannot gewesen ist.

Seit dem Jahre 1809 haben wir keine Nachricht mehr von Andrés Anstalt. Wir müssen annehmen, dass er in dieser Zeit seine Druckerei verkauft oder verpachtet hat, denn noch in demselben Jahre 1809 finden wir einen Maler Guyot-Desmarais als Patentinhaber.

Die Erwartungen, die sich an die zweite Anstalt geknüpft hatten, sind nicht in Erfüllung gegangen.

§ 4. Der Verkauf des Geheimnisses an Choron und Baltard.

Eben haben wir kurz angedeutet, dass André — wie auch früher einmal — das Geheimnis der Erfindung weiter verkauft habe. Engelmann und Desportes, die nur die erste Anstalt kennen, erzählen uns, André habe das Verfahren dem Musiker Choron und dem Architekten Baltard überlassen. Die Tatsache stimmt, aber sie fällt nicht, wie jene glauben, in das Jahr 1805 sondern 1807—8.

Wie stellen sich die zeitgenössischen Quellen dazu? Es findet sich wenig darin. Im Bulletin 46 (Bd. VII, S. 81) vom April 1808 werden von Choron der société überreichte lithographierte Noten erwähnt. Daraus geht klar hervor, dass Choron in diesem Jahre gearbeitet hat. Ueber seine Tätigkeit schreibt weiter Einiges Marcel de Serres, der 1809 noch annahm, Choron hätte die Lithographie in Frankreich eingeführt. (Annales de Chimie. T. 72, p. 202 ff.) Später, als er in Paris dann genauere Studien gemacht hatte, schrieb er (1814), André sei 1807 nach Paris gekommen und habe die Kenntnis seines Verfahrens an Choron und Baltard verkauft. Aehnlich spricht auch der „Rapport à l'academie des beaux arts" (1816—17). Da beide ihre Versuche nicht

lange fortgesetzt haben, werden sie wohl 1809 oder 1810 ihre Tätigkeit eingestellt haben.

Der Verkauf an Choron ist zuerst abgeschlossen worden; seine Anstalt — er betrieb eine solche — befand sich nach der Angabe des „Annuaire de l'industrie“ (1811) in der rue de Richelieu No. 75. Seine Tätigkeit hat sich — wie das bei einem Musiker ja nahe liegt — auf den Druck von Noten beschränkt. Das Bulletin 46 (1807) lobt sie als glückliche Anwendung des Verfahrens; das „Annuaire de l'industrie“ (1811) sagt von ihnen, sie seien recht sauber und korrekt gearbeitet. Marcel de Serres scheint Choron persönlich gekannt und auch seine Anstalt besucht zu haben, denn er beschreibt (1809) sein Verfahren, das sich von dem gewöhnlich angewandten dadurch unterschied, dass Choron seine Steine vor dem Drucken nicht ätzte, sondern die Oberfläche bloss mit Wasser netzte, dann einschwärzte und sofort abdruckte. Es war das durchaus kein Vorteil für den Drucker, denn eine so behandelte Platte ergibt nur wenige und dazu schwache Abdrücke. In der Schrift von 1814 teilt uns Serres weiter mit, dass Choron den Ueberdruck angewandt habe, um gestochene Noten lithographisch zu vervielfältigen[1 u. 2]).

---

1) Das Ueberdruckverfahren war schon alt; Senefelder beschreibt seine ersten Versuche im Lehrbuch S. 36—37. Auch André hat gestochene Noten auf Stein übergedruckt und dann lithographisch vervielfältigt (Senef. L. 58). Mairet schreibt in seiner „Notice sur la Lithographie“ S. 83 diese Nachricht über Choron dem Serres ab, wie überhaupt fast das ganze Büchlein auf den Mitteilungen des Serres beruht. — Im Morgenblatt 1807 wird berichtet, dass man in Paris den Ueberdruck nicht ausübe.

2) Dass sich bis jetzt vor allem Musiker und Notendrucker — meist in einer Person vereinigt — für die neue Druckart interessiert haben, erscheint nicht so sehr merkwürdig, wenn wir bedenken, dass das Verfahren im Notendruck seine ersten Proben abgelegt hatte und dass dem Erfinder dies Gebiet durch den Beruf seines Freundes Gleissner am nächsten gelegen hatte. André, Gombart, Falter, der Abbé Vogler, Breitkopf & Härtel, Pleyel, Steiner und Kraszniczky, sie alle hatten den Notendruck vor allem gepflegt; ihnen folgte jetzt Choron.

Seitdem Franklin seine ersten Versuche Lettern zu stereotypieren gemacht hatte, suchte man auch nach einem einfacheren und billigeren Mittel, um Noten zu drucken. In der Zeit von 1785—1805 entstanden eine

Noten aus Chorons Anstalt sind mir nicht vor Augen gekommen, ebensowenig von Baltard lithographierte Blätter. Baltard war Architekt und hat eine Reihe bekannter radierter Blätter hinterlassen [1]). Dass von seiner Hand lithographierte Zeichnungen erhalten sind, scheint mir aus folgender Andeutung in Hédous Geschichte der Lithographie in Rouen hervorzugehen: „L'architecte Baltard 1807 qui avait acheté de M. André le secret de la lithographie *fit au trait quelques paysages* [2]). Darnach hat sich auch Baltard auf einfache Federzeichnungen beschränkt und sich so auf dem von André gewiesenen Wege gehalten.

Lange haben die beiden, Choron und Baltard ihre Versuche nicht fortgesetzt; 1809 wird auch wohl hier die äusserste Grenze sein. Serres sagt (1814), sie hätten es deshalb aufgegeben, weil ihnen die Fortführung dadurch verleidet gewesen sei, dass André ihnen nur die Hälfte von den Geheimnissen verraten hätte. Am wenigsten hätten sie über die Zusammensetzung von Kreide und Tusche erfahren. Nun, wie es damit in jener Zeit bestellt war, wissen wir aus dem Brevet. Es war eine Erfahrungssache und wer es lernen wollte, der musste Lehrgeld zahlen; dazu fehlte wahrscheinlich den Herren die Geduld. Das Verfahren war noch nicht in allen Stücken so ausgebildet, dass man feste Regeln und Masse für Alles und Jedes geben konnte, Vorschriften, die einen sicheren Erfolg verbürgt hätten. Nur nach unend-

---

ganze Reihe von Verfahrensarten, die das bezweckten. So wurde der Notentypendruck erfunden und in Verbindung mit einem Stereotypierverfahren angewandt. In Frankreich versuchten es verschiedene, einen Ersatz für den Stich zu finden: so Ignaz Josef Hoffmann, Ollivier, Reinhard in Strassburg, Pierre und Simon in Versailles und andere. Keine dieser Erfindungen hat den Tageserfolg überdauert.

Choron erwähnt in seiner Biographie in dem von ihm selbst herausgegebenen Musikerlexikon (1811) nichts von seinen Bemühungen um die Lithographie.

1) Ueber Baltard s. Renouvier, Histoire de l'art pendant la Révolution S. 67—69 und vor allem Beraldi I, S. 88 ff. II, S. 43 Anm.

2) Nach dem Wortlaute lässt es sich nicht gut annehmen, dass Hédou andere als auch uns bekannte Quellen benutzt hätte, so dass er die erwähnten Blätter selbst gesehen haben muss. Die Angaben dieses Werkes über die Inkunabelzeit sind übrigens oft recht fehlerhaft.

lichen Versuchen und vielen Misserfolgen hatten selbst die völlig systematisch arbeitenden Senefelder und Mitterer es so weit gebracht, dass sie befriedigende Resultate mit Sicherheit voraussagen konnten[1]).

Viertes Kapitel.

Die Anstalt von Guyot-Desmarais und andere Versuche.

§ 1. Guyot-Desmarais und sein Verhältnis zu André.

Etwas reichlicher als über Choron und Baltard fliessen die Nachrichten über die Anstalt von Guyot-Desmarais. Durch Serres' Wiener Brief (s. weiter unten) wissen wir, dass er sich erst nach jenen Männern mit dem Steindruck beschäftigt hat. Seine Haupttätigkeit fällt in das Jahr 1809[2]).

Schon früher habe ich die Vermutung ausgesprochen, dass wir in dieser Anstalt eine Fortsetzung der zweiten Andréschen zu erblicken hätten. Was berechtigte mich dazu?

Das einzige, bisher bekannte Blatt dieser Anstalt, ein lithographierter Prospekt (Cab. d. est. Ad/64a), trägt als Unterschrift: „par Brevet d'importation. Imprimerie lithographique de Guyot-Desmarais.“. Guyot-Desmarais bezeichnet sich also selbst als den Patentinhaber. Er selbst hat für sich kein Brevet genommen; wenigstens geht aus den Akten des Patentamts und aus dem Catalogue des brevets nichts darüber hervor. Also masst er sich entweder das Patent zu Unrecht an oder er hat es rechtlich in irgend einer Form von André übernommen. Das erstere erscheint mir wenig wahrscheinlich. Seit 1809 hören wir nichts mehr von André, dafür tritt in demselben Jahre eine neue Anstalt auf den Plan, die die Andrésche gleichsam ablöst; wenn sich nun ihr Besitzer auf einem Schriftstück, das bestimmt gewesen ist, in die Hände eines grösseren Publikums zu kommen, als

---

1) Engelmann macht die Unvollkommenheit des damaligen Verfahrens für den Misserfolg verantwortlich.

2) Vgl. Bull. de la soc. d'enc.: LXIII, Sept. 1809 (Bd. VIII, S. 258) und LXIV, Okt. 1809, Bd. VIII, S. 339 ff.

Patentinhaber, der doch André gewesen war, vorstellt, dann muss ich sagen, drängt sich einem die Vermutung förmlich auf, dass Guyot-Desmarais der Inhaber der bisherigen Andréschen Anstalt gewesen ist. Wahrscheinlich hat er sie, wenn das stimmt, gepachtet, denn die Anstalt ist nicht, wie die erste, sofort aufgelöst worden, sondern das Material blieb in Paris, bis es Knecht, der Vertrauensmann Andrés im Jahre 1816 im Auftrage der Firma versteigerte. Schon oben habe ich erwähnt, dass wir auf dem Prospekt den Namen des *Charles Johannot* finden. Also der Sohn von François Johannot, der Verwandte Andrés in der neuen Anstalt! Das kann unserer Vermutung, dass wir es hier mit der rechtmässigen Fortsetzung der Andréschen Anstalt zu tun haben, nur stützen.

Guyot-Desmarais bewegt sich in denselben Bahnen, die auch André eingeschlagen hatte. Er empfiehlt die Lithographie zur Vervielfältigung von Handzeichnungen, vor allem aber von Schriftstücken, Formularen, Rundschreiben, Briefköpfen u. s. w. Also wieder: Besonderes Betonen der industriellen Seite.

Von dem ganz mit der Feder gearbeiteten Prospekt interessieren uns aber nur die Zeichenproben auf der unteren Hälfte des Blattes. Da sind Schriften: griechisch, russisch, arabisch und persisch; eine Landkarte, eine kleine Landschaft und endlich in der Mitte eine ovale Vignette. Diese, künstlerisch allein ein wenig bedeutungsvoll, ist eine genaue Kopie im Ausschnitt nach einer der Flaxmanischen Umrisszeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie[1]). Auf unserer Kopie ist vermerkt „Dante Inferno Canto 5.“ Die Kopie ist genau in der Grösse des Originals und stellt die linke Hälfte des Blattes Nr. 6 dar, den dahin schwebenden Paolo Malatesta mit Francesca da Rimini.

Hier ist eine Umrisszeichnung wohlgelungen wiedergegeben. Der Vergleich mit dem Original erleichtert uns das Urteil. Die Zeichnung steht technisch und künstlerisch über den meisten Lithographien bei Millin; sie ist leicht und un-

1) La divina Comedia di Dante Alighieri Cioè l'Inferno, il Purgatorio, ed il Paradiso. Composto da Giovanni Flaxman Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli Romano. 1802.

gezwungen, die Linien schwellen gut an und lassen ebenso nach, auch die feinsten sind im richtigen Verhältnisse erschienen. Der Künstler hat sich unterschrieben „C. Johannot."

Ueber die Persönlichkeit des Guyot-Desmarais wissen wir nur aus den erwähnten Bulletins, dass er ein Maler gewesen ist[1]). Seine Adresse gibt er auf dem Prospekt an: „Cloître St. Honoré Nr. 15." Wie lange die Anstalt bestanden hat, ist nicht festzustellen; seine Adresse wird noch später genannt — zugleich mit den längst verschwundenen André und Choron — in dem höchst unzuverlässigen „Annuaire de l'industrie Française" von 1811. (Artikel: gravure sur pierre).

Ueber die Leistungen der Anstalt finden wir Mehreres in den bekannten Bulletins: Am 13. September 1809 hat er in der Generalversammlung der Gesellschaft eine Folge von 12 Tierzeichnungen vorgelegt, die günstig beurteilt wurden, wegen der Zartheit der Linien (Délicatesse des traits), wie man sie bisher dem Verfahren gar nicht zugetraut hatte. Daraufhin schrieb der Chemiker *Gillet Laumont*, Professor an der „Ecole des Mines" in Paris eine „Note sur le procédé Lythographique." Nach dem Lobe der Blätter und einer kurzen Beschreibung des von Guyot-Desmarais angewandten Verfahrens geht er auf die praktische Verwendbarkeit der Erfindung über und zieht folgende Bilanz: Die Lithographie ist ein schnelles und billiges Druckverfahren. Zwar lassen sich damit ebensowenig die Schönheiten der Grabstichelblätter erreichen als die Feinheiten der Radierung; doch gibt der Steindruck die Striche der Federzeichnung, ja sogar die Wirkung der Crayon- und der Punktiermanier genau wieder. Handzeichnungen und Skizzen kann man direkt auf den Stein machen oder auch auf ihn überdrucken und so das Original vervielfältigen. Wegen der Schnelligkeit des Arbeitens kann man auch recht gut Musikalien und Schrift-

---

1) Einen Künstler mit diesem Doppelnamen habe ich nicht gefunden; ich kann auch nicht sagen, ob er mit dem Maler und Kupferstecher Antoine Patrice Guyot identisch ist (Nagler und Gabet), der seit 1806 im Salon ausgestellt hat, und 1818 einen lithographierten „Cours complet de paysages" bei Motte und Engelmann herausgegeben hat.

stücke vom Steine drucken. Endlich erfahren wir noch, dass man schon angefangen hat in der Umgegend von Paris nach Lithographiesteinen zu suchen, um sich von den bayrischen zu emanzipieren, und hier begegnen wir wieder dem Namen des Grafen von Lasteyrie, des tätigen Pioniers der neuen Entdeckung. Er soll — so heisst es — recht gute Steine in Moulignon, beim Walde von Montmorenci gefunden haben (nördlich von Paris, bei Enghien)[1]).

Diese schmeichelhafte Anerkennung benutzte Guyot-Desmarais zur Reklame: Alsbald erschien ein Auszug aus dem Gutachten als Einzeldruck (Cab. d. E. Ad./ 64 a)[2]).

§ 2. Die Versuche von Schwebach, de Paroy und anderen Künstlern.

Bisher ist uns, mit der einzigen Ausnahme Bergerets, kein französischer Künstler bekannt geworden, der praktische Versuche mit der Lithographie gemacht hätte. Susemihl und Johannot, die einzigen uns sonst bekannten Namen, sind aus Deutschland gekommen.

Durch Serres (1814) erfahren wir, dass seit 1807 verschiedene Künstler und Kunstfreunde, durch das eigentümliche Verfahren bestochen, sich damit beschäftigt haben; manche mögen auch durch die glücklichen Versuche, die von Franzosen im Auslande gemacht worden waren, und die dann des Lobes voll zurückkamen, dazu veranlasst worden sein.

Serres nennt von diesen Männern namentlich Schwebach und den Marquis de Paroy. Lithographien aus dieser frühen Zeit sind mir von keinem der beiden bekannt geworden. De Paroy hat es „leider“ nicht fortgesetzt — meint Serres —;

1) Diese Steine haben sich nicht bewährt. Im Jahre 1817 hat man die Bemühungen, Steine im eigenen Lande zu finden, wieder aufgenommen. Die Soc. d'enc. hatte Preise auf einen brauchbaren Stein gesetzt. Man hat auch in den meisten Ländern einen Ersatzstein gefunden, für feinere Arbeiten aber ist der Solenhofener Stein unersetzlich.

2) Diese Notice ist nochmals abgedruckt in den „Annalen des arts et manufactures“ Bd. 34. 1809.

etwas künstlerisch hervorragendes würde dieser Dilletant kaum zu Stande gebracht haben[1][2]).

Und so gaben alle, die Neugierde oder Geschäftssinn dazu verführt hatte, sich in der Lithographie zu versuchen, ihre Experimente bald auf. Sie lernten das technisch noch wenig ausgebildete Verfahren nur oberflächlich kennen, warfen aber die Flinte ins Korn, ehe sie über das Versuchsstadium hinaus zu annehmbaren Resultaten gelangt sein konnten.

§ 3. Duplat und seine Gravure en relief.

Seit dem Jahre 1810 verstummen alle Nachrichten über die Lithographie in Paris; die Anstalten, soweit überhaupt noch eine bestanden hat, haben nur mehr ein kümmerliches Dasein gefristet. Für kurze Zeit tritt an die Stelle des eigentlichen Steindrucks ein Hochdruckverfahren, das einigen Zusammenhang mit der Lithographie hat: Es war die „Gravure en relief" des Holzschneiders Duplat.

Dieser Duplat ist uns schon oben begegnet; er hatte bei dem Verkauf von Andrés erster Anstalt einen Teil des Materials an sich gebracht' und diese Steine benutzte er bei seinem neuen Druckverfahren.

Im Jahre 1805 hatte die Société d'encouragement einen Preis für die beste „Gravure en relief" ausgesetzt. Dieses Ausschreiben war veranlasst worden durch die jammervolle

1) Schwebach-Desfontaines hatte sich in der Revolutionszeit einen Namen gemacht als Soldaten- und Pferdemaler und als Radierer (Renouvier). Später, um 1816, hat er auch in Mülhausen bei Engelmann lithographiert, noch bevor dieser die Pariser Anstalt eröffnete.

2) de Paroy, dessen Radierungen — er war recht fruchtbar — Serres lobt, war doch ein ganz mittelmässiger Künstler (s. Singer K. L. kurze Aufzählung). Sehr tief ist der Herr Marquis jedenfalls nicht in die Geheimnisse der L. eingedrungen, denn in seinem 1822 erschienenen „Précis sur la Stéréotypie" gibt er eine sehr verworrene Notiz über das Verfahren, das nach seinen Angaben seit langer Zeit in Mainz ausgeübt worden sei. Ueber eine Besonderheit von seinen Rezepten berichtet Serres 1814, Bd. II, S. 91, Anm. 1: „M. de Paroy, habile artiste a fait usage avec succès du bitume solide pour remplacer le noir dans la coloriation de l'encre".

Lage, in der sich damals der Holzschnitt in Frankreich befand. Zur Buchillustration war er seit mehr als fünfzig Jahren nicht mehr im Gebrauch, der Kupferstich und die Radierung hatten ihn völlig verdrängt. Dagegen hatte seit einiger Zeit der Holzschnitt in England und seit kurzem auch in Preussen eine Auferstehung gefeiert unter Thomas Bewick, den Unger, Vater und Sohn, und Gubitz. Das neue Verfahren, der Holzstich mit dem Grabstichel in Hirnholz des Buchsbaums, war in Frankreich unbekannt geblieben, man wusste sich die Technik dieses Weisslinienstiches nicht zu erklären. Deshalb schrieb die Gesellschaft jenen Preis aus und überliess es der Erfindungsgabe der Bewerber das geeignete Verfahren zu finden[1])

Im Jahre 1810 wurde der Preis an Duplat gegeben, der am 27. April desselben Jahres ein Brevet d'invention auf fünf Jahre für seine Erfindung erhielt.

Im Grunde genommen ging Duplat auf Senefelders erste Versuche, vom hochgeätzten Stein zu drucken, zurück. Doch machte er dazu — als Holzschneider ein anderes Verfahren gewöhnt — einen Umweg. Er bedeckte seine Solenhofer Platte[2]) mit einem Aetzgrund, pauste darauf die Zeichnung und nahm dann allen Firniss, der sich zwischen den Linien der Zeichnung befand, hinweg (analog dem gewöhnlichen

1) Das Ausschreiben ist vom Ventôse des Jahres XIII (Febr. 1805): „. . . ayant sous les yeux des gravures en bois d'une rare beauté exécutées depuis peu d'années dans des pays étrangers, et convaincue de l'utilité qui peut résulter du perfectionnement de la gravure en bois pour la décoration des livres, l'instruction des enfants et le perfectionnement de plusieurs arts et métiers". Der Preis betrug 2000 Fr. und wurde mehrere Jahre hindurch keinem Konkurrierenden zugesprochen. Im Bulletin 46 hatte Lasteyrie die Ansicht geäussert, die Lithographie habe die Erfordernisse des Ausschreibens in gewisser Weise gelöst.

2) In der Explication des Brevets heisst es: „La pierre dont je me suis servie pour faire mes essais a été tirée de Pappenheim en Franconie". Daraus geht klar hervor, dass die Ueberlieferung, Duplat habe Platten von André gekauft, richtig ist. 1805—6 hatte Duplat sich zum ersten Male um den Preis beworben. Der Rapport darüber ist vom Februar 1806. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass damals schon die Andrésche Anstalt aufgelöst war.

Verfahren der Holzschneider, die aus dem Dunkeln ins Helle arbeiten), so dass die Linien der Zeichnung in Firniss allein auf dem Stein blieben. Dann ätzte er den Stein in die Tiefe, indem er fortwährend die Stellen der Zeichnung, welche tief genug geätzt waren, mit Deckfirniss überstrich. Endlich wurde die Zeichnung so erhaben, dass der Grund, der weiss bleiben sollte, keine Schwärze mehr annehmen konnte. Zur Vertiefung wurde, wenn nötig, auch der Grabstichel zu Hilfe genommen. Der Fortschritt gegen Senefelders Hochätzungen beruhte nun darauf, dass Duplat nicht vom Stein abdruckte, sondern mit einer Art von Münzprägewerk eine Matrize des Originalstocks in Blei herstellte, die er dann mit Metall ausgoss, wodurch ein der Originalsteinplatte identisches Klischée entstand, und dieses verwandte er wie einen Holzstock zum Abdruck. Das Prinzip ist später mehrfach wieder aufgegriffen und verbessert worden[1]).

Duplats Reliefdruck wurde damals zur Ausführung von Illustrationen für einige Werke benutzt, er fiel jedoch bald der Vergessenheit anheim. Auch für diese Anstalt war, wie wir aus der Zeitschrift „Le Lithographe" erfahren, Susemihl tätig. Er hat Tierbilder nach Moreau le jeune zu Lafontaines Fabeln ausgeführt[2]).

§ 4. Senefelder versucht nach Paris zu kommen.

Von 1810—1815 bestand höchstwahrscheinlich keine Anstalt mehr in Paris. Wurde die Erfindung praktisch nicht

1) So von Carré in Toul, der 1822 Metallplatten in der angegebenen Weise hochätzte. Auf seinem Verfahren fusste das von Dembour aus Metz (1834), der die Zeichnung einfach mit Pinsel und Feder auf die Metallplatte brachte, wobei er einen gefärbten Firniss verwandte. Dembour nannte sein Verfahren „Ectypographie métallique". Aehnlich war Eberhards Druckverfahren (1822), der schon die Verwendung von Zinkstatt Kupferplatten empfohlen hatte.

2) Nach Peignot, S. 21 Anm. 1, sind mit Gravüren Duplats versehen: „Fables de la Fontaine", 2 Vol. in 12°, chez Renouard 1811; „Lettres sur la Mythologie", chez le même; „Bible de Royaumont", chez M. Nicole; le Catéchisme de Fleury; morceaux choisis de Buffon, chez Renouard. Ueber die Rolle, die diese Erfindung damals in Paris gespielt hat, und über die Erwartungen, die man darauf gesetzt hat, unterrichten uns vorzüglich die Archives des découvertes von 1811.

ausgeübt so erfuhr aber doch das gebildete Publikum durch ausländische Korrespondenzen immerzu Einiges über die Fortschritte, die sie im Auslande machte. Genaueres konnten auch die Besucher der deutschen Anstalten, die gewöhnlich enthusiasmiert zurück kamen, vermelden. Durch solche Besucher war jedenfalls Senefelder mit den damaligen Verhältnissen in Frankreich bekannt geworden und ihrer Anregung entsprang der Plan, in Paris durch den Erfinder eine Steindruckerei zu errichten.

Senefelder war 1809 Inspektor der lithographischen Anstalt beim Steuerkataster geworden und hatte 1810 seine Verbindung mit Aretin gelöst. Etwa in diese Zeit scheint jener Plan des Erfinders zu fallen, von dem er in seinem Lehrbuche schreibt (S. 107): „Eine zweite schöne Aussicht zeigte sich mir in Frankreich, wo mir Freiher von Aretin die Hoffnung machte, die Direktion einer kaiserlichen lithographischen Anstalt nebst einer grossen Unterstützung an Geld, durch die Verwendung des königlichen Gallerie-Direktors v. Manlich und des französischen Künstlers Herrn Denon, der bei Napoléon sehr in Gunst war, zu erhalten, welche Hoffnung aber durch die Zeitumstände, wie so viele andere ebenfalls verloren ging“.

Denon war schon mehrere Male in München gewesen und kannte die Erfindung seit seinem ersten Aufenthalt im Jahre 1806[1]). Im Jahre 1809 war er zweimal, im Mai und im November in München und hat jedenfalls bei dieser Gelegenheit mit Senefelder verhandelt und vielleicht auch veranlasst, dass man eine Serie von Blättern des Handzeichnungskabinets, das damals vorbereitet wurde, an die Akademie nach Paris zur Begutachtung schickte. Diese Sendung, über die sich ein Gutachten in den Sitzungsberichten der Akademie findet, sollte jedenfalls der zu gründenden Anstalt das Feld vorbereiten[2]).

1) 1806, am 30. Nov. (Allgem. Anz. f. Litt. u. Kunst, 1807, No. 48), 1809 im Mai, nach Dorgerloh, Handexemplar; im Nov., nach einem unten zu erwähnenden, datierten Blatte Denons.

2) Die Blätter haben am 7. Oktober 1809 vorgelegen; der Bericht ist übersetzt im „krit. Anz. f. Litt. u. Kunst“, 1810, S. 113—14.

Doch weder die Anerkennung der Akademie noch Denons fraglos grosser Einfluss reichten hin, die massgebenden Behörden zu bewegen, die Erlaubnis zur Gründung der Anstalt zu erteilen. Das schwerste Hindernis lag offenbar in dem Pressdekret vom 5. Februar 1810, durch das die Zahl sämtlicher Druckereien in Paris auf sechzig beschränkt wurde[1]).

Die Beteiligten liessen aber den Plan nicht sofort fallen. Wollte man keine Staatsanstalt, so versuchte man es mit einer privaten. Aretin wandte sich an den Grafen v. Lasteyrie um diesen zur Gründung einer solchen zu vermögen. Er forderte ihn auf, eine Gesellschaft zu bilden, die Senefelder als Leiter der Anstalt nach Paris berufen sollte.

Das war ein Plan, der wirklich Erfolg versprach: Denn der Erfinder selbst, der alle Mittel und Verfahrensarten von Grund aus kannte, an der Spitze einer Anstalt, unterstützt von tüchtigen kaufmännischen Kräften, und das zu einer Zeit, wo der chemische Druck durch Kraftproben wie das Gebetbuch und das Handzeichnungskabinet gezeigt hatte, dass die eigentliche Lernzeit vorüber war, das waren Umstände, wie sie sich bis dahin nie gleich günstig geboten hatten.

Aber Lasteyrie ging nicht auf das Anerbieten ein. Hatten ihn die Misserfolge Andrés und seiner Nachfolger kopfscheu gemacht, oder wollte er, der schon mit der Absicht umging, einst selbst eine Anstalt zu gründen, das Wagnis allein unternehmen? Er selbst sagt nur „Ich glaubte den Vorschlag nicht annehmen zu sollen und zog es vor selbst nach München zu reisen". Doch davon später[2]).

Bei Gelegenheit dieser Verhandlungen mag es gewesen sein, dass der Graf der Société d'encouragement im Mai 1810 im Namen eines ausländischen Künstlers eine sehr sorgfältig lithographierte Landkarte vorgelegt hat[3]).

---

1) Diese 60 Druckereien führt Dupont (Histoire de l'imprimerie) I, S. 267 Anm. alle namentlich an. Der Inhaber einer lithographischen Anstalt ist nicht darunter.

2) Im Bulletin No. 138 vom Dezember 1815.

3) Siehe Bull. 71 vom Jahre 1810 (Bd. IX, S. 118).

Nach einer Erzählung des Generals Lejeune soll Denon 1811 oder 1812 noch lithographiert haben; ich stehe dem sehr skeptisch gegenüber[1]). Gegen das Vorhandensein einer Anstalt in jener Zeit spricht folgender Umstand: Marcel de Serres hat 1811 dem Chemiker Laugier Lithographenkreide zum Untersuchen gegeben, doch konnte er ihm, wie Laugier hervorzuheben für nötig hält, nur ein Gramm zur Verfügung stellen. Wäre eine Anstalt in Paris gewesen, dann hätte er von dieser sicher Kreide bekommen können, sie hätte ihn der Untersuchung überhaupt überhoben. Auch ist es sicher, dass Serres ihr Vorhandensein in seinem Berichte von 1814 erwähnt haben würde[2]).

Wir stehen jetzt am Ende einer Reihe von unfruchtbaren Versuchen; sie waren unfruchtbar, weil keine der Anstalten sich auf die Dauer halten und dadurch dem Verfahren zu

---

1) Lejeune sagt das bei Joly und auch, fast mit denselben Worten, in seinen Memoiren (vgl. weiter unten).

2) Wenn sich Lejeune wirklich nicht im Jahr irren sollte, dann hat sich die Sache vielleicht so verhalten, dass Denon zwar in Paris auf Stein gezeichnet hat, dass er aber zum Druck die Platten wegschicken musste. — Bouchot (S. 34) will zwei Zeichnungen Denons dieser Zeit zuweisen; die eine von ihnen ist aber fraglos echt datiert „1816", die andere scheint mir sogar aus dem Jahre 1817 zu sein. (Es ist misslich, bei Denon solche Untersuchungen zu machen, denn er hat noch viel später Steindrucke gemacht, die beinahe ebenso unbeholfen erscheinen, wie solche aus den ersten Jahren.)

Ein anderes Blatt setzt Bouchot (S. 36) unter Vorbehalt ins Jahr 1810 und möchte es einer Anstalt Manlichs (die überhaupt nicht bestanden hat) zuschreiben. Diese spanische Inquisitionsszene ist gedruckt bei Lacroix („Lithographie de Lacroix") und r. unten in der Darstellung bez. „Cl. Malbranche" und einer Jahreszahl, die B. geneigt ist „1810" zu lesen. Sie soll wohl „1819" heissen. Die letzte Ziffer sieht nämlich so aus, als wäre die 9 zuerst im rechten Sinne auf den Stein geschrieben worden, anstatt in Spiegelschrift und als hätte der Zeichner dann etwas zaghaft versucht, durch Verbindung der offenen Seite den Fehler zu verbessern. So ist aus der 9 eine Art 0 geworden. Aus dem Jahre 1818 fand ich übrigens ein anderes Blatt dieser Anstalt (in Ad/64a). Seit dem Jahre 1819—20 existierte auch eine Anstalt dieses Namens in München. Auf dem Blatt der Anstalt Lacroix von 1818 steht: „De l'imprimerie Lithographique de . . Lacroix, Rue de Gindre No. 12".

allgemeiner Anerkennung verhelfen konnte; sie waren auch unfruchtbar, weil die Leistungen keiner von allen Anstalten auch nur im geringsten sich über das Mittelmass erhoben haben, ja in der Regel noch darunter geblieben sind. Und so kommen wir am Ende zu demselben Ergebnis wie Marcel de Serres, der im Jahre 1814, nachdem er in Deutschland die nötigen Vergleichspunkte gefunden hatte, schrieb:

> „Toutes les gravures lithographiques obtenues jusqu'à présent à Paris, ne peuvent être considéré que comme des essais plus ou moins imparfaits; nous pouvons même ajouter que cet art, quoique connu de quelques artistes habiles, n'ait jamais été pratiqué par des hommes ayant apprécié toutes les ressources de ce genre de gravure".

DRITTER ABSCHNITT.

Die Franzosen im Auslande.

Erstes Kapitel.

Die Arbeiten des Herzogs von Montpensier.

Während in Frankreich ein erfolgloser Versuch den anderen ablöste und nur ganz vereinzelte Blätter von einigem Kunstwert dort entstanden, zeichneten Franzosen im Auslande eine Reihe von Blättern, unter denen einige recht gute sind; diese gehören vielleicht nicht im strengsten Sinne der Lithographie in Frankreich an, sie dürfen aber hier, wegen der interessanten Streiflichter, die dabei auf die Verhältnisse in der Heimat fallen, nicht übergangen werden.

Der erste Franzose, von dem wir erfahren, dass er in Deutschland eine Steindruckerei besucht hat, ist der schon erwähnte Jomard gewesen. Er war im Jahre 1803 in Regensburg in der Anstalt Niedermayrs. Dass er daselbst einen eigenhändigen Versuch gemacht hat, erscheint nicht wahrscheinlich, da er in seinem Briefe nichts davon erwähnt[1]).

Die ersten Lithographien eines Franzosen im Auslande dürften wohl die von Antoine Philippe d'Orléans, duc de Montpensier sein, dem Bruder von Louis Philipp. Seit 1800 hielt sich der Herzog mit seinen Brüdern Louis Philipp und Alphonse Léodgar, Herzog von Beaujolais in England auf. Der Prinz hatte von Jugend auf Begabung und Interesse für die Kunst gezeigt; die Malerei übte er praktisch aus und

---

1) Der Passus, der von Niedermayrs Anstalt handelt, ist oben S. 27 Anm. 3 abgedruckt.

skizzierte auch nach der Natur[1]). Den Steindruck hat er bei Philipp André kennen gelernt[2]).

Bouchot hat von seinen Zeichnungen vier beschrieben, die ich nur kurz zu erwähnen brauche, ein weiteres Blatt habe ich in dem Kupferstichkabinet des Germanischen Museums in Nürnberg gefunden.

Diese vier bekannten Zeichnungen sind:

1. Die Brüder Louis Philippe und Antoine Philippe (Abb. Bouchot S. 25, V. K. d. G., S. 73, in Originalgrösse) 1805.
2. Madame Adelaide, die Schwester der Prinzen (Abb. Bouchot S. 27 und Figaro Lithographe S. 2) 1806.
3. Landschaft: Chaucers Tower near Benham, 1806.
4. Landschaft: Ansicht des Schlosses Benham, 1806.

Diesen Blättern schliesst sich an:

5. Das Wiedersehen der Brüder „Mon entrevue avec mon frère dans la tour du Fort St. Jean de Marseille, Aout 1793. Das Blatt ist, wie die vorhergehenden, bezeichnet „A. P. D'O. fecit 1806“.

Der Wert der Blätter ist recht verschieden. Die Portraits verraten einen guten Beobachter, der auch im Zeichnen geübt ist. Die modellierenden Schatten der beiden ersten und der fünften Arbeit sind allerdings zu tief gehalten, während feine Töne und Uebergänge meist fehlen[3]). Die Landschaften

1) Vgl. Mémoires secrets de Antoine Philippe d'Orleans . . . relatifs à la révolution française. Paris 1834. Einleitung. Das Werk reicht leider nur bis zur Ankunft der Brüder in England.

2) Keinesfalls jedoch bei Senefelder selbst (Bouchot S. 24), der ja während seines Londoner Aufenthalts überhaupt nicht unter Menschen kam; s. auch Pennel S. 128—29 u. Anm. sowie vor allem The Gentlemens Magazine and Historical Chronicle; March 1808. Hieraus geht hervor, dass André bis 1805 in L. war, und dass ihm nach 18 Monaten, also wohl noch 1806, Vollweiler folgte: No. 1 ist also bei André gedruckt, No. 2—5 bei Vollweiler.

3) Interessant ist, dass der Duc wohl der erste ist, der versucht, ein der Kreidetechnik entsprechendes Verfahren zu finden. Er war auch auf dem richtigen Wege, indem er rein malerisch in Tönen arbeitete. Mit Vorliebe lege er alles in Flächen an; dabei vermied er jegliche Formbegrenzung durch scharfe Linien. Bei feiner Körnung des Steines wäre das Verfahren aussichtsvoll gewesen, denn dann ist die Lithographie imstande, die feinsten Lichter ebenso wie die tiefsten Schatten auszudrücken. Diese Manier haben später auch die ersten Künstler mit Vor-

sehen sehr kindlich neben den anderen Zeichnungen aus. Die Steine sind ganz ausserordentlich grob gekörnt, beinahe noch gröber als wir es bei diesen Früharbeiten ohnehin gewöhnt sind[1]).

Zweites Kapitel.

Blätter, entstanden während des Aufenthaltes von Napoleon in München 1805.

Einige andere Steindrucke, die den französischen Forschern bisher entgangen sind, befinden sich in der Ferchlschen Sammlung in den königlichen graphischen Sammlungen in München. Einzelne besitzt auch das Pariser Cabinet des estampes doch waren diese Blätter bisher nicht in ihrer Bedeutung erkannt worden.

Nach der Kapitulation von Ulm (20. Oktober 1805) hielt sich Napoleon bei seinem Vormarsche auf Wien kurze Zeit in München auf. Sein Gefolge besuchte bei dieser Gelegenheit die lithographische Anstalt der Feiertagsschule. Es ist damals Mode gewesen, einflussreichen Fremden die Erfindung als einen Ruhmestitel des Heimatlandes vorzuführen. Verschiedene der Herren machten auf der Stelle kleine Versuche, um die überraschenden Wirkungen kennen zu lernen. So zeichnete Louis Bonoparte, der Bruder Napoleons, der spätere König von Holland eine Gruppe von der Kaisergarde zu Pferd[2]).

Das Blatt verrät einen nicht ungeübten Dilettanten, der aber — wie das nicht wunderbar ist — offenbar gar nichts

---

liebe angewendet. Hier konnte sie nicht glücken, da infolge der groben Körnung feine Töne nicht zu erreichen waren, sondern die Skala nur von den Mitteltönen bis zum tiefen Schwarz geht.

1) Die Bedeutung, die Bouchot diesen Blättern als datierten zuschreiben möchte, kommt ihnen nicht zu. Vgl. hierüber S. 11 Anm. 2, sowie Z. f. B. I, S. 126 (Aufseesser) und III, S. 199 (Kann).

2) Die einzige Quelle für das Folgende ist Ferchl, der seine Angaben meist aus dem Munde von Augenzeugen hat. Diese Kreidezeichnung ist signiert L. N.; das ist allerdings nicht unverdächtig, denn der Bruder des Kaisers hiess gar nicht „Napoleon". Sollte die Unterschrift späteren Datums sein? Die beiden mir bekannten Exemplare (der Ferchlschen Sammlung und des Germanischen Museums) sind auf blaues Papier gedruckt, weil die Zeichnung auf weissem nur wenig hervorgetreten wäre (Ferchl S. 49). Abb. Ferchl Kunstanstalt Taf. III.

vom Lithographieren verstand. Das beweist vor allem die Schwäche des Abdrucks, die aus einer zu ängstlich ausgeführten Zeichnung resultierte.

Weiter sollen nach der Angabe Ferchls (S. 50) in jener Zeit in München entstanden sein eine Bildnislithographie von Boucher-Desnoyers, dem berühmten Raffaelstecher: sie stellt den Schauspieler Ducis dar nach Gérards Gemälde. Das Blatt ist mit Tusche und Rohrfeder ausgeführt und ein wenig mit der Nadel geschabt. Die Zeichnung ist ziemlich hochgeätzt; der Abdruck ist nicht besonders gut (Sammlung Ferchl), da der Stein sehr ungleichmässig eingeschwärzt war. Die Behandlung der Stoffe und vor allem die Modellierung ist recht stark und gut, es verrät sich darin der geübte Kupferstecher[1]).

Die beiden ausserdem von Ferchl angegebenen Blätter von C. G. Hanquet (ich lese Haugner oder Hammer) und von dem Monogrammisten M. B., das erstere eine Landschaft mit einem zerfallenen Tor und Bäumen in Federmanier, das andere eine Kreidezeichnung, einen französischen Kavalleristen neben seinem Pferde darstellend, sind künstlerisch wertlos und bieten auch sonst kein Interesse.

Drittes Kapitel.

Der Kosak des Generals Lejeune.

Einige Monate später entstand der Kosak des Generals Lejeune, eines der bekanntesten Blätter der Zeit, das viel bewundert und öfters kopiert worden ist. Lejeune hat uns in seiner Autobiographie[2]) einen interessanten Bericht über seinen Besuch in der Anstalt der Feiertagsschule, bei den Brüdern Senefelder und über die Entstehung

---

1) Erwähnt ist das Blatt auch in Apells „Handbuch für Kupferstichsammler", Leipzig 1880, No. 37.

2) Souveniers d'un officier de l'empire, par le Baron Lejeune; Toulouse s. d.; 2 vol. in 8°. Das sehr seltene Werk ist mir von der Antiquariatshandlung Mathias & Cie. in Paris freundlichst zum Vergleich zur Verfügung gestellt worden. Eine fast gleichlautende neue Ausgabe ist: „Mémoires du général Lejeune. Vol.: I, de Valmy à Wagram; Paris 1895. Herausgegeben von Germain Bapst.

des Blattes hinterlassen. Fast mit denselben Worten zitiert Joly in seinem „Essay“ eine Erzählung des Generals.[1]).

Wir müssen bei diesem Drucke, wohl der wertvollsten französischen Inkunabel, etwas länger verweilen wegen der ausführlichen Ueberlieferung der Entstehung, die ein wertvolles Bild von der Stellungnahme der Regierungen und des Publikums der Erfindung gegenüber gibt.

Louis François Lejeune war 1775 in Strassburg geboren und verbrachte auch dort seine frühe Jugend. Damals hielt sich auch in Strassburg der Prinz Max von Pfalz-Zweibrücken, der spätere König Maximilian Joseph von Bayern, auf; er war Inhaber des Deutschen Regiments in französischen Diensten „Royal Alsace.“ Als Kind hatte ihn Lejeune öfters im elterlichen Hause, wo der Prinz häufig verkehrt hatte, gesehen, und das veranlasste den französischen Obersten, der damals als Generaladjutant des Marschalls Berthier nach der Schlacht bei Austerlitz durch München kam, dem König seine Aufwartung zu machen. Max Joseph zeigte seinem Gaste selbst die Bildergalerie[2]) und liess ihn dann in die Anstalt der Gebrüder Senefelder (Theobald und Georg) führen. Diese erklärten ihm das Verfahren und forderten ihn dann auf etwas zu zeichnen. Lejeune, der zum Maler ausgebildet war — er war Schüler von Valenciennes und hatte bis dahin schon mehrere grosse Schlachtenbilder gemalt — zeichnete schnell einen Kosaken auf den Stein. Nach etwa einer Stunde (!) hatte er 100 Abzüge in der Hand, die er samt dem Steine mit nach Frankreich nahm[3]). In Paris legte er sie dem Kaiser vor und entwickelte ihm das Verfahren und seine Vorteile. Bonaparte empfahl ihm, es weiter zu studieren, die Erfindung zu vervollkommnen und sie dann

---

1) Joly S. 76—77; wiederabgedruckt bei Bouchot S. 10—12 und Ferchl, Kunstanstalt S. 155—56.

2) Sehr viele alte Strassburger haben, wenn sie später einmal nach München kamen, den König besucht. Siehe darüber Jul. Rathgeber, Erinnerungen an den Prinzen Max und die schöne Strassburger Zeit, 1892.

3) Im ganzen scheinen 200 Abzüge gemacht worden zu sein, von denen 100 in Deutschland blieben; s. Allg. Anz. f. Litt. u. Kunst 1807, No. 48.

möglichst bald dem Vaterland zu Gute kommen zu lassen. Carle Vernet und David teilten den Enthusiasmus Lejeunes, nur Denon, der Direktor des Musée Napoléon, der eine sehr einflussreiche Rolle im Kunstleben der Hauptstadt spielte, verhielt sich durchaus ablehnend. Aber noch in demselben Jahre wurde er noch von seiner Abneigung bekehrt, denn bei einem Aufenthalt in München lernte er sie bei einem Besuche der Anstalt der Feiertagsschule besser kennen und zollte voll Bewunderung der Erfindung seinen Beifall[1]).

Auch Lejeune traf Anstalten, um eine Druckerei einzurichten, wurde aber durch einen Befehl des Kaisers auf den Kriegsschauplatz nach Spanien berufen, sodass die Ausführung unterblieb. Es hätte jedenfalls sonst mit einem grossen Fiasko geendet. Nach Frankreich zurückgekehrt, fand er zu seinem Erstaunen Denons Ansicht sehr geändert (1812, nach Joly 1811): aus diesem Saulus war ein Paulus geworden, aus dem Verächter ein Verkünder der neuen Kunst. Denon, der alte Schwerenöter verstand es, Damen dafür zu interessieren, unter denen die Comtesse Mollien besonders durch das Verständnis, das sie der Kunst entgegenbrachte, sich auszeichnete. Ihrem Eifer schreibt der General das in höfischen Kreisen erwachte Interesse an der Erfindung zu[2]).

Wie unbekannt die in Paris um das Jahr 1806—7 bestehenden Anstalten gewesen sind, lässt sich daraus erkennen, dass Lejeune keine Ahnung von ihrer Existenz gehabt hat. Weiter ist bedeutsam, dass sich der Standpunkt der Künstler, unter denen solche von der Bedeutung eines David waren, sich entschieden zu Gunsten der Lithographie geändert hat.

Der Kosak zu Pferde, der einen feindlichen Soldaten überreitet, hat den grossen Vorzug vor den meisten bis dahin in Deutschland gearbeiteten Blättern, dass er von einem guten und sicheren Zeichner gemacht ist. Es war ein Wurf. Lejeune war Schlachtenmaler und hatte 1803 schon eine

1) Siehe Allg. Anz. etc. a. a. O. Ein frühestes Blatt erwähnt in „The Gentlemens Magazine" 1808, a. a. O.; es ist mir unbekannt.

2) Schon oben habe ich auf die merkwürdige Datierung hingewiesen. Bei der Unsicherheit, die in Lejeunes Gedächtnis augenscheinlich gewaltet hat (einmal wird 1811, das andere Mal 1812 angegeben), erscheint die Wahrscheinlichkeit doch sehr gross, dass 1815—16 das richtige Datum ist.

grosse goldene Medaille für seine Schlacht bei Marengo erhalten. Im Gegensatz zu vielen Kreidezeichnungen, die der Wirkung nach zwar malerischer, der Ausführung und dem Werte nach aber schwächlicher erscheinen, weil die Formen leicht in den Grautönen der malerisch behandelten Flächen verschwinden im Gegensatz zu solchen Arbeiten fällt uns hier die Bestimmtheit der Zeichnung auf, welche auf der Sicherheit der Linien beruht, von denen jeder Strich „sitzt.“ Man merkt es dem Blatte nicht an, dass es ein erster Versuch ist, so sicher ist die Zeichnung hingeworfen; es steckt etwas von dem Selbstgefühl der Sieger von Austerlitz darin.

Von diesem Steindruck existieren drei Zustände, die aber nicht, wie das in der Regel bei den Lithographien der Fall ist, bloss Adressenveränderungen oder dergleichen sind, sondern es sind Abdrucksgattungen von recht verschiedenem Werte[1]).

In München waren für Lejeune 100 Abzüge gemacht worden, die gleiche Anzahl war in Deutschland geblieben. Den Stein nahm der Zeichner ebenfalls mit nach Hause und schenkte ihn später der Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres von Toulouse, wohin er sich als Direktor der école des Beaux-Arts und der école industrielle zurückgezogen hatte. Lejeune starb im Jahre 1848.

Noch zu seinen Lebzeiten machte man eine neue Serie von Abzügen vom Originalstein als Beigabe zu dem öfters erwähnten Artikel Jolys in den Mémoires de l'Académie royale de Toulouse; 1847. Nachdem eine Anzahl von Exemplaren fertig gestellt waren, sah man jedoch ein, dass der Stein im Laufe der Zeit sehr stark gelitten hatte und schlechte Abzüge lieferte; deshalb „restaurierte“ Joly die Zeichnung, die leider dadurch die persönliche Note verlor, die ihr geblieben war trotz aller Schäden, welche die Zeit hervorgerufen hatte. Wir unterscheiden folgende Zustände:

1) Bei Lithographien kann man noch weniger als bei Kupferstichen sagen, dass der frühere Zustand besser sei als der spätere, sondern hier hängt die Güte der Abdrücke wesentlich von der Geschicklichkeit des Druckers ab. Veränderungen am Stein treten viel später ein als bei der unverstählten Kupferplatte.

I. Die in München 1806 gedruckten 200 Exemplare, unterschrieben „un Cosaque“. Aus ihnen lässt sich allein der volle Wert des Blattes erkennen. (Abb. in V. K. d. G. S. 12 und in Cat. A.)

II. Die 1847 für Jolys Aufsatz gedruckten Exemplare vor der Restaurierung; es sind dies verdorbene Abdrücke der ersten Gattung. Die Zeichnung hat stellenweise sehr stark gelitten; Einzelnes fehlt vollständig, wie z. B. der rechte Fuss des am Boden liegenden Soldaten; anderes ist sehr schwach wie der Baum links. Der Schrift ist, wahrscheinlich von Lejeune selbst hinzugefügt: links „Munich 1806“, rechts „Lejeune del.“ (Abb. Bouchot S. 31 und Marthold S. 19.)

III. Die Abdrücke von der von Joly restaurierten Platte. Sie befinden sich in den meisten der im Handel befindlichen Exemplare des dritten Bandes der dritten Serie der Mémoires de l'académie de Toulouse vor S. 61. — Die Originalität und die Verve der Zeichnung haben sehr gelitten; Schatten und Halbtöne sind völlig verschoben. Der Schrift des vorigen Zustandes ist noch hinzugefügt: „Dessin original du Général Baron Lejeune, Restauré par Mr. N. Joly“.[1 u. 2])

Das Blatt fand, wo man es auch kennen lernte, allgemeinen Beifall; es wurde geradezu als vorbildlich betrachtet. Das beweisen uns vor allem die verschiedenen Kopien.

In der Ferchlschen Sammlung befindet sich eine Kopie in Grösse des Originals von Heinrich v. Winter (Ferchl S. 51) in Kreide. Durch Vergleich mit dem Original ist sie sofort zu erkennen: es fehlt rechts unten die Schraffierung zwischen dem erhobenen Pferdebein und dem Stiefel des daliegenden Soldaten. Das Gebüsch und der Baum links sind

1) Der betr. Band der „Mémoires“ kommt noch im Handel vor. Der Aufsatz Jolys ist mit dem Blatt in diesem Zustande auch separat erschienen; der Erlös war für Senefelders Kinder bestimmt.

2) Ein Probedruck des ersten Zustandes — nur die obere Hälfte der Darstellung — befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet.

nur ganz wenig angedeutet. Es ist eine etwas zaghafte Nachzeichnung, der die Sicherheit, die das Original auszeichnet, fehlt. Bezeichnet ist das Blatt rechts unten „H. W.“ Auf dem einzigen mir bekannten Exemplare der Ferchlschen Sammlung ist noch einmal ausdrücklich mit Bleistift bemerkt: „Copie von Heinr. Winter“. Sie mag um 1809 entstanden sein, als der Künstler in Mettenleiters Anstalt angestellt war.

Eine zweite Wiederholung ist von Rennenkampf in Gotha gearbeitet. Sie ist gegenseitig und trägt die Unterschrift „un Cosaque“ sowie rechts „Gotha ged: u. v. Rennenkampf gez.“ Der mir vorliegende Abdruck ist mit seiner braungrauen Farbe ziemlich schlecht ausgefallen und scheint also dieselben Fehler wie die mit der Sammlung Aufseesser versteigerten gehabt zu haben[1]). Der Datierung „um 1808“ schliesse ich mich an, da um diese Zeit andere datierte Blätter der Gothaer Anstalt entstanden sind, und wir es fraglos mit einem sehr frühen Versuchsblatt zu tun haben. Der Zeichner wollte sich offenbar an dem Vorbild erst üben.

Eine dritte Kopie habe ich in der Sammlung des Herrn Hofrats Professor Dr. Politzer in Wien gefunden; sie ist ebenfalls gegenseitig, aber besser als die zweite gedruckt, auch sicherer und freier gezeichnet. Sie ist bezeichnet: links „in Lapid. del Ulmae“, rechts „Paul Leuchte 1812“, darunter in der Mitte „Un Cosaque“[2]).

Während man in dieser Weise in Deutschland das Blatt hochschätzte, war es in Frankreich, der Heimat des Künstlers, merkwürdigerweise jahrzehntelang verschollen, obgleich es in den Schriften von Serres (1814), Engelmann und Desportes erwähnt, von Joly sogar neu herausgegeben worden war. Ägläus Bouvenne entdeckte und bestimmte 1881 zuerst wieder einen Abdruck aus der Sammlung Lemercier. Seinen Fund veröffentlichte er in diesem Jahre in dem „Catalogue de l'oeuvre lithographié et gravé de A. de Lemud“. Er

1) Beschrieben von Herrn Aufseesser in Z. f. B. I, S. 72.

2) Leuchte wird erwähnt von Lamparter in der „Geschichte der Lithographie in Württemberg“, S. 70.

setzte darin das Blatt fälschlich in den Januar 1805 statt 1806[1 u. 2]).

Viertes Kapitel.

Die Versuche des Obersten Lomet.

Noch ein anderer Offizier hat sich in jener Zeit in München mit dem Steindruck versucht. Es war der französische Oberst Lomet. Schon 1805 — wohl auch im Spätjahr — hatte er sich oberflächlich mit dem Verfahren in München bekannt gemacht; immerhin soviel, dass es ihn reizte seine Studien später 1807 zu vertiefen und selbst bei Senefelder praktisch zu arbeiten. Erhalten ist von ihm nur ein Blatt, das in der Anstalt des Erfinders gedruckt worden ist. Es stellt ein Flachrelief von der Kirche in Braunau am Inn dar, das Grabmal des Johann Staininger (L'homme à la barbe). Das Blatt ist künstlerisch ohne Bedeutung; es ist nicht besser und nicht schlechter als viele andere gleichzeitige. Rein technisch betrachtet ist es wohl gelungen.

Infolge dieser eingehenden Studien war der Oberst in Stand gesetzt bei seiner Rückkehr nach Paris genauere Auskunft über die Steindruckerei zu geben, was er auch bereitwilligst tat. Indessen fand er — weniger glücklich als Lejeune — nur Ablehnung statt der erhofften Begeisterung. Um das Verfahren möglichst gut zu veranschaulichen, hatte er Steine, Zeichenmaterialien und eine Sammlung der besten bis 1808 in Deutschland gemachten Künstlersteindrucke mitgebracht. An der Hand dieses Materials hatte er dem

---

1) In späteren Jahren hat Lejeune noch einige andere Steindrucke gemacht. Béraldi erwähnt aus dem Jahre 1817 (No. 2): „Le général Lejeune debout dans son jardin près de sa femme". — In meinem Besitz befindet sich: „Le prince de Leuchtemberg à la bataille de la Mosqua". Kreide. Gedruckt bei Motte, 1818. Das Blatt ist zwar technisch vorgeschrittener als der Kosak, aber dafür künstlerisch unbefriedigender mit seinen Bleisoldaten. Rechts ist ein Pferd in ähnlicher Stellung wie das des Kosaken.

2) Der „Cosaque" wird auch erwähnt in der „Notice sur le général Baron Lejeune". Pau 1861.

Direktor des „Conservatoire des arts et métiers“ das Verfahren erklärt, ja er hatte alle diese Hülfsmittel, um damit auf die breitere Masse wirken zu können, im Museum dieser Anstalt deponiert. Doch selbst hier, wo er gehofft hatte, Männer zu finden, die die Urteilsfähigkeit besassen, um den Wert der Erfindung zu ermessen, wurde er mit Versprechungen hingezogen, und auf die Dauer schlief alles Interesse ein.

Nun zog Lomet sein Depot zurück. Er hatte niemand gefunden, der eine Anstalt hatte einrichten wollen und so gedachte er es selbst zu tun. Doch bevor er sein Vorhaben ausführen konnte, wurde er — wie auch Lejeune — nach Spanien kommandiert. Vor seiner Abreise legte er einen Stein, von dem angeblich schon 5000 Abzüge gemacht worden waren und der vollständig druckfertig war, im „Muséum de minéralogie“ des Jardin des plantes nieder. Desportes hat ihn dort in den vierziger Jahren noch gesehen und beschrieben. Jetzt ist er nicht mehr zu finden. Man hat ihn bloss als Material geschätzt und seitdem das Museum grössere und bessere Steine bekommen hat, ist dieses interessante Stück ausrangiert worden. Auch wo es hingekommen ist, war nicht zu erfahren.

Eine Bemerkung von Marcel de Serres, die bisher gar nicht beachtet worden ist, dürfen wir hier nicht übergehen. Serres, der jedenfalls mit Lomet persönlich gut bekannt war, berichtet nämlich, jener habe als erster „gravé lithographiquement à l'huile“; er habe in dieser Weise eine Blume gedruckt. Erst daraufhin habe Aretin einige Ansichten aus der Umgebung von Paris in dieser Manier arbeiten lassen.

Aus der Beschreibung, die Serres dann in einem der späteren Kapitel seiner Abhandlung über die Lithographie gibt, erfahren wir das Nähere, was er unter der „gravure à l'huile“ versteht. Es war ein mehrfarbiger Druck zur Nachahmung von Oelgemälden; die ersten Anfänge des berüchtigten Oeldrucks. Seine Angaben berühren sich vielfach mit denen in Senefelders Lehrbuch (S. 366—67). Aus jenen Versuchen Lomets entwickelte Senefelder das im Lehrbuch

geschilderte Verfahren, aus dem er endlich den Oelbilddruck ohne Presse auszugestalten versuchte[1]).

Erhalten sind weder Lomets Blume, noch die Landschaften aus der Umgebung von Paris, von denen Serres spricht.

Fünftes Kapitel.

Die Besucher der Münchner Anstalt und weitere Nachrichten über Steindruck.

Im Frühling 1809 brach der neue Krieg mit Oesterreich aus und wieder zog ein Tross von Gelehrten und Künstlern mit der französischen Armee ins deutsche Land. Unter ihnen befand sich natürlich auch Denon, der ja immer dabei war, wenn es galt, etwas für sein Musée Napoléon einzuheimsen; auch Marcel de Serres hatte sich angeschlossen. Dieser hatte von dem Minister des Innern den Auftrag erhalten, die Industrie und die Künste in Deutschland und Oesterreich zu studieren; besonders sollte er die Lithographie in den Kreis seiner Betrachtung ziehen. Denon konnte ihm hierin gewissermassen als künstlerischer Beirat zur Seite stehen[2]). Serres lernte die Steindruckerei bei der Wiener Anstalt von Steiner und Kraszniczky kennen und berichtete in einem Briefe vom 17. Oktober über das daselbst angewandte Verfahren, sowie Einiges, was er über die in anderen Städten eingeführte Technik erfahren hatte. Endlich enthält der

1) Der erste Versuch, mit mehreren Farben zu drucken, geht wohl ins Jahr 1800 zurück, in die Zeit der ersten Versuche Kattun zu drucken. 1801 wurde im Brevet von Fr. André das Spezimen No. 5 erwähnt, gedruckt „à l'aide de quatre planches rentrantes". Es war wahrscheinlich ein Stoffmuster. Im Jahrgang 1808 sind nach Ferchl die ersten Zeichnungen im Kunstfach mit 2 Farben von 2 Platten gedruckt worden. Um dieselbe Zeit hielt sich auch Lomet in München auf, wo er wahrscheinlich durch Senefelders gelungene Versuche, mit mehreren Farben zu drucken, veranlasst wurde diesen Oelfarbendruck zu probieren.

2) Dass Serres bei der Armee war, geht aus dem Datum seines Wiener Briefes hervor, der drei Tage nach dem Friedensschluss (14. Okt.) geschrieben ist. Serres war also jedenfalls schon einige Zeit in dem eroberten Wien gewesen.

Brief noch eine kurze, oft ungenaue geschichtliche Notiz über die Entwickelung der Erfindung.

Gleichzeitig schickte Serres an den berühmten Chemiker Berthollet, der seinen sonstigen Berichten jederzeit das grösste Interesse entgegengebracht hatte, eine Sendung von lithographischen Steinen mit Zeichnungen in den verschiedenen Manieren, nebst chemischer Tusche und einer Reihe von Abzügen.

Denon, der schon im Mai mit der Armee in München gewesen war, ging im August nach Wien und reiste nach dem Friedensschluss nach München zurück. Dort besuchte er am 15. November 1809 mit dem Kaiser und dem Strassburger Maler Zix die Anstalt Senefelders. Bei dieser Gelegenheit zeichnete jeder der beiden Künstler dieselbe Szene auf Stein; man könnte beide Blätter nennen „Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht“.

Denons Zeichnung ist in verschiedenen Manieren gearbeitet: Die Darstellung mit Kreide und dem Wischer, die Unterschrift („Essai au crayon“ etc.) mit der Feder; die zweite Unterschrift („fait à la lithographie de Munich“ etc.) ist ein Ueberdruck vom Papier auf den Stein. Der Zeichner hat also eine ganze Musterkarte von Manieren angewandt, was sicherlich für den Zuschauer recht instruirend gewesen sein mag, was uns aber das Blatt noch lange nicht erträglicher machen kann, denn künstlerisch ist es wertlos.

Ausser diesem längst bekannten und in Frankreich früher für die älteste französiche Inkunabel gehaltenen Blatt ist noch ein anderes, bisher unbekanntes, bei diesem Münchener Aufenthalt entstanden. Es ist der Ueberdruck einer Radierung Denons auf Stein. Bei seinem Wiener Aufenthalte hatte er ein kleines Blatt radiert: Zwei verwundete Soldaten beim Essen im Bürgerquartier im Feindesland. Die Kupferplatte hatte Denon bei seinem Gepäck und so auch mit nach München gebracht. Wie uns bekannt ist, beschäftigte sich Senefelder in jener Zeit mit der Vervollkommung des Ueberdrucks von alten und neuen Kupferstichen auf Stein. (Senef. Lehrb. S. 128.) Das hat Denon veranlasst von dieser, seiner letzten Platte — wahrscheinlich, der einzigen, die er bei

sich hatte — einen Report auf Stein zu machen oder machen zu lassen. Der Abdruck im Cabinet des estampes trägt folgende Bemerkung mit Bleistift: „Cette gravure est le résultat d'une épreuve tirée avec de l'encre mordente du procédé pour graver sur la pierre d'après un cuivre gravé par M. Denon d'où il est résulté une table de pierre gravée pouvant tirer au moins huit mille épreuves"[1]).

Aus dem Wortlaut dieser Notiz geht hervor, dass sie nicht von Denon selbst herrührt; jedenfalls ist sie vor 1816 aufgesetzt, denn nach der Abfassung — das damals allgemein gebrauchte Wort Lithographie kommt noch gar nicht vor — war dem Schreiber das Verfahren doch sehr schleierhaft geblieben.

Dass der Umdruck in Paris gemacht worden wäre, halte ich für ausgeschlossen, denn dann hätte Denon sicher eins seiner besseren Blätter übertragen, während er in München eben nur dieses zur Hand hatte; ferner bezweifle ich, dass man in Paris in den ersten Jahren nach 1815 so gute Ueberdrucke wie den vorliegenden hat machen können; endlich aber beseitigt die Tatsache alle Zweifel, dass sich im Münchner Kupferstichkabinet ein anderes Exemplar befindet, das aus dem Besitze des Freiherrn v. Aretin, des Teilhabers der Senefelderschen Anstalt, stammt[2]).

Der Druck ist technisch ziemlich vollendet; zwar sind — wenn man einen Abdruck vom Kupfer daneben legt, sieht man es — die feinsten Striche beim Ueberdruck manchmal nicht herausgekommen und die dickeren fast unmerklich ver-

---

1) Das radierte Blatt fehlt im Cabinet des estampes im Oeuvre Denons, dagegen ist ein Exemplar im Oeuvre von Zix (Ca/35); der Report ist bei Denon eingereiht (Ef/46). Das Blatt ist bezeichnet: „Sp. V. D. . . . à Vienne 1809"; das genauere Datum entnehmen wir aus einem an die Wand des Zimmers gehefteten Armeebefehl Napoleons vom 15. Aug. 1809.

2) Denon hielt sich damals einige Zeit in München auf und hatte also genug Gelegenheit die Anstalt gründlicher kennen zu lernen. Er unterhandelte nämlich mit Manlich wegen der Ueberführung von 40 Gemälden der alten Düsseldorfer Galerie nach Paris, die Frankreich auf Grund einer angeblichen Abmachung mit Carl Theodor beanspruchte (s. Reber, Einleitung zum Kat. d. Kgl. A. Pinak. IX. Aufl. S. XIX.)

stärkt: Der Effekt ist daher der, dass die Tonskala ein wenig verändert erscheint[1]).

Die Steinzeichnung, die Zix ebenfalls am 15. November 1809 (Ferchl S. 58/59) bei Senefelder gemacht hat, stellt eine der vorigen ähnliche Szene dar; es ist eine flotte, kräftige, vielleicht etwas rohe, aber doch gut komponierte Federzeichnung[2]).

Unterdessen machte Serres noch verschiedene Studienreisen in Oesterreich und Ungarn, bis er im Frühjahr 1810 nach München kam, um dort längeren Aufenthalt zu nehmen und von hier aus Abstecher nach Bayern und Tirol zu machen. In München erwarb er sich weitere, die früheren ergänzende Kenntnisse von der Steindruckerei und legte seine Erfahrungen in einem Bericht nieder, der in den Annales des Arts et Manufactures Bd. 37 (1810, S. 61 ff.) abgedruckt ist unter dem Titel: „Notes sur divers procédés peu connus pour l'impression lithographique sur papier, sur toile ou sur étoffes.“ Er enthält einige Angaben über die Technik der Hauptmanieren, den Ueberdruck und den Kattundruck. Der Verfasser schliesst sich etwas an Rapps eben erschienenes Lehrbuch an, und fügt das Schema einer selbst erdachten Maschine zum Stoffdruck von Steinwalzen bei. Geschichtliches enthält der Bericht nicht. An den Minister des Innern schickte Serres gleichzeitig lithographierte Stoffmuster[3]).

---

1) Diese Veränderungen treten bei dem Münchner Exemplar stärker hervor als bei dem Pariser. Das Papier ist beide Male das von Senefelder oft angewandte etwas graue, ziemlich stark geleimte, auf dem auch die Lithographien Denons und Zixens abgedruckt sind.

2) Die beiden Blätter sind dem Lieferungswerke des bayerischen Handzeichnungskabinetts einverleibt worden, worauf bisher noch niemand aufmerksam gemacht hat. Die Zeichnung Denons ist das vierte Blatt des XIX., die von Zix das dritte Blatt des XVIII. Heftes. Sie sind besprochen in No. XLI und XL des krit. Anz. f. Litt. u. Kunst, 1811. Die Lithographie von Zix ist beschrieben in Brouillots „Dictionnaire des monogrammes“ Bd. II, S. 310 und in Naglers „Monogrammisten“ Bd. I, 2144.

3) Der Artikel ist wieder gedruckt worden im Annuaire de l'industrie française, 1811. Bd. 3, S. 229 ff.

Nach Frankreich zurückgekehrt, verarbeitete Serres seine Berichte und seine Aufzeichnungen zu zwei Werken, der „Voyage d'Autriche“ und dem die technischen Artikel enthaltenden „Essai sur les arts et les manufactures de l'empire de l'Autriche“ (3 Vol. in 8⁰). Beide Werke tragen als Erscheinungsjahr 1814[1]). Die Artikel, die von der Lithographie handeln, sind schon früher in den „Annales des Arts et manufactures“ (Bd. 51 Schluss und 52 Anfang) abgedruckt worden.

Diese Darstellung von Serres zerfällt in einen geschichtlichen und einen theoretisch-praktischen Teil und ist auf Grund der eigenen Beobachtungen und Erfahrungen, sowie der bis dahin erschienenen deutschen Literatur sehr sorgfältig und fleissig aufgebaut. Wir verdanken ihr besonders viele Fingerzeige und Nachrichten. Auch für die Geschichte des deutschen und des österreichischen Steindrucks enthält sie Angaben von Bedeutung.

Im Januar 1810 besuchte François Gérard, der berühmte Maler das Senefeldersche Atelier und zeichnete dort zwei Portraits auf Stein. Das eine stellt einen Offizier in Uniform dar, mit gerollten Locken über den Ohren; es ist gearbeitet und datiert am 4. Januar 1810; das andere ist das Bildnis einer Dame, das Profil nach rechts gewendet. Beides sind Brustbilder. Das letztere ist vom 25. Januar. Die Blätter sind skizzenhaft-flott, doch charakteristisch gezeichnet und verraten den geschickten Portraitmaler. Im Druck sind sie etwas schwach ausgefallen. (Ferchl S. 60.) Gérard hat später nur noch vereinzelte Steindrucke gezeichnet; unter diesen befinden sich die erste bekannte künstlerische Arbeit, die 1816 aus Lasteyries Atelier hervorgegangen ist: Ein Portrait Heinrichs IV. von Frankreich.

Seit dem Jahre 1810 lässt der Strom der Besucher der

1) Peignot macht darauf aufmerksam, dass der „Essai . . .“ erst im Jahre 1817 erschienen sein könnte, weil er damals erst im offiziellen „Journal de la libraire“ angezeigt worden sei; das Buch muss aber doch schon 1814 fertig gedruckt vorgelegen haben, denn der Verfasser hat in diesem Jahre dem Kaiser von Oesterreich ein Exemplar beim Einzug in Paris überreicht. (Dict. des hommes vivants.)



Münchner Anstalten nach. Die Politik und die grossen Weltereignisse waren es, die das Interesse erstickten, vor allem der Feldzug nach Russland. Hier und da bringen Zeitungen noch Notizen über die Fortschritte der Kunst in Deutschland, vielleicht bloss, um die Spalten zu füllen, wenn ihnen über Politik zu schreiben untersagt war. 1812 wird im Moniteur ein Werk von Quaglio und Mitterer besprochen: „Méthode pratique de dessiner la Perspective et son application à l'architecture.“ Von Zeit zu Zeit erhielt die Société d'encouragement das eine oder das andere Blatt aus dem Auslande (aus Karlsruhe, Mailand). Diese werden dann kurz in den Bulletins erwähnt. Der kriegerische Geist der Epoche hatte kein Interesse mehr für solche Werke des Friedens.

Zu dieser Zeit scheint der Steindruck auch zum ersten Male im Kriege angewandt worden zu sein. Ein kleiner 1818 anonym in Brüssel erschienener Wegweiser durch die Lithographie berichtet nämlich, dass ein französischer General in Spanien lithographische Pressen bei seinem Stabe mitgeführt habe, um damit Befehle zu vervielfältigen. Ich sehe keinen Grund dafür ein, weshalb an der bestimmten Angabe zu zweifeln wäre. Möglich ist, dass Lomet dort seine Kenntverwertet hat[1]).

---

1) Im „Coup d'oeil sur la Lithographie“ par L. I. D. B., à Bruxelles 1818, heisst es S. 6: „Un général français avait cependant à la suite en Espagne, des presses lithographiques, et donnait ses ordres par ce moyen“. Lejeune kommt kaum als dieser General inbetracht, denn er hätte uns jedenfalls in seinen Memoiren darüber genau Bericht erstattet.

VIERTER ABSCHNITT.

Die Zeitverhältnisse und deren Wirkung auf die Künste im allgemeinen und auf die Lithographie im besonderen.

Wir stehen jetzt an einem Wendepunkte unserer Geschichte. Die Zeit der unfruchtbaren Versuche geht zu Ende, wir kommen zu den Männern, denen es endlich gelungen ist, den Steindruck einzuführen, und die damit eine neue Epoche für diesen Kunstzweig heraufgeführt haben. Doch vorher wollen wir noch einen Blick auf die ganze verflossene Zeit werfen und ihr Verhältnis zur Kunst, speziell zu der unsrigen etwas beleuchten. Auf diese Weise werden wir am besten die tieferen Gründe des Scheiterns aller jener Anstalten erkennen und zugleich die Gründe der endlichen Aufnahme der Erfindung.

Der Stil „Louis XV.“, unser Rokoko, hatte schon zu Lebzeiten des Königs Ludwigs XV. scharfe Verurteiler gefunden. Winkelmann war übersetzt worden, Archäologen, an ihrer Spitze der Graf Caylus, verbreiteten wieder die Kenntnis der Denkmäler antiker Kunst unter den Gebildeten. Auch die Kritik hatte in Diderot einen beredten Vorkämpfer für eine neue Antike und für den Abfall vom Rokoko gefunden. So wurde der Stil „Louis XVI.“ im Grunde schon zum Anfang einer neuen Renaissance.

Seit den 80-er Jahren des Jahrhunderts schwörten die Gebildeten nur noch auf Griechen und Römer und dieses Interesse wurde allgemein während der Revolution, wo sich jeder Bürger als römischer Republikaner fühlte. Beim Beginne des neuen Jahrhunderts gab es zwar noch Künstler, die wie Greuze, Fragonard, Moreau le jeune, Madame Lebrun,

Vien, ja selbst Regnault und Vincent mehr der vergangenen als der lebenden Kunst angehörten; ihre Bedeutung war allerdings auch entsprechend gering. Allen Einfluss vereinigte in sich David, der seinen Standpunkt am schärfsten anderen Kunstrichtungen gegenüber vertrat und in jedem seinen Gegner sah, der sich nicht für ihn erklärte und sich seinen Kunstprinzipien bedingungslos anschloss. Seiner Kraftnatur unterwarf sich daher auch fast jeder Kunstzweig.

Allein die Graphik konnte oder wollte sich nicht in Davids Stil finden. Einige Stecher, wie Morel und Massard reproduzieren allerdings Werke der Schule, sie können auch im Allgemeinen als gute Interpreten derselben gelten, obgleich sie das für den Meister besonders charakteristische nicht genügend hervorzuheben verstehen. Ihr Stichel ist zu weich und erstrebt und erreicht zu farbige Wirkungen, als dass er die skulpturale farblose Linienkunst Davids restlos zum Ausdruck hätte bringen können. Andere und darunter die bedeutendsten, der älteren Periode entstammenden, wie Bervic, und Alexandre Tardieu fussen technisch und künstlerisch noch vollkommen auf den Traditionen der älteren französischen und der malerischen Willeschule. Im Uebrigen wurde Frankreich überschwemmt von Erzeugnissen des untergeordneten Pointilliersstichs und des Aquatintaverfahrens. Aber auch diesen Techniken gelang es nicht Stilgemässes zu schaffen, sie mussten vor allem den Tagesbedarf an Illustrationsmaterial decken.

Die Originalgravüre (gravierte Eigenerfindung des Künstlers), wenigstens so weit sie rein künstlerische Zwecke verfolgte, ist fast völlig vergessen. Zwar radiert De Boissieu, der von den Holländern des 17. Jahrhunderts herkam, noch einige Blätter, Duplessi Bertaux radiert Schlachten, dann auch Portraits und Tagesillustrationen; er fühlt sich als moderner Callot. Amateure wie Denon radierten noch in Rembrandts Manier, oft ins Lächerliche fallend. Doch es sind schon ältere Herren, die eine veraltete Kunstanschauung mit veralteten Mitteln hochhielten.

Künstlerische Originalarbeiten werden immer seltener; ja die Radierung, das malerische und für den Maler so

willkommene Verfahren, um geistreiche Einfälle festzuhalten, fällt in der Zeit des ersten Kaiserreichs fast völlig der Vergessenheit anheim. Junge Künstler übten sie nicht mehr aus, und so starb die Ueberlieferung bei dem fehlenden Nachwuchs fast ganz ab. Erst ein Menschenalter nachher, als der Glanz der Lithographie bereits im Verblassen war, feierte sie ihre Auferstehung.

In jener Zeit des Klassizismus hielten es die Maler unter ihrer Würde zu zeichnen aus Selbstzweck, d. h. um zu zeichnen, was Wunder, wenn ihnen das rein zeichnerische Verfahren der Lithographie nichts bot, was ihren künstlerischen Zwecken hätte dienen können! Hätten die Künstler der Zeit das Verfahren brauchen können, so hätten sie es angewandt, aber sie wussten einfach nichts damit anzufangen. Und was das Portrait anging, so konnte das junge, noch nicht einmal technisch völlig ausgebildete Verfahren, den „Physionotrace“ und die darnach gearbeiteten Aquatintablätter nicht in der Gunst des Publikums verdrängen [1]).

Die Originalgravüre, die Davids Gnade nicht gefunden hatte, fristete nur mehr kümmerlich ihr Dasein. Die reproduzierende Gravüre aber war es, die zum ersten Male in offenen und bewussten Gegensatz zur herrschenden Schule trat, indem sie Werke der grossen Cinquecentisten wiedergab, Werke, die trotz dieses Gegensatzes Anhänger und Abnehmer fanden. Den Reigen der Madonnen des Musée Napoléon eröffnete im Jahre 1805 die „Belle Jardinière“ des Desnoyers.

Doch das Prinzip, sich als Griechen oder als römische Republikaner zu fühlen, musste sich — besonders seit der Krönung Napoleons zum Kaiser, seitdem das Empire nur noch Schatten der alten Freiheit übrig gelassen hatte — selber zu Tode hetzen.

Auch künstlerisch bereitete sich der Abfall vor. Eine

---

1) Der Physionotrace war ein von Chrétien erfundener Mechanismus, um Profilbildnisse (Silhouetten) aufzunehmen, die dann in Aquatintamanier radiert wurden; es war die Photographie jener Zeit. Neben dem Erfinder übte besonders Quenedey das Verfahren aus. Er hat eine unendliche Menge von „Aufnahmen“ auf seinen verschiedenen Kunstreisen gemacht.

Tatsache, der man grossen Einfluss auf die weitere Entwicklung zuzuschreiben hat, ist die Bildung des grossen republikanischen Museums (seit 1806 „Musée Napoléon“), in dem von 1796 bis 1814 die wertvollsten Kunstschätze der von den Franzosen eroberten oder besetzten Länder zusammenströmten. Die dadurch vermittelte Anschauung öffnete zuerst den Künstlern, dann aber auch dem Publikum die Augen über den Wert der älteren Kunst und belehrte sie, indem es eine geschichtliche Betrachtung zuliess, über das im Grunde hohle Pathos der zeitgenössischen, angeblich klassischen Reformkunst; und wie die Kupferstecher zuerst wieder Werke der Renaissancekunst hervorgezogen hatten, so bahnte die Kenntnis dieser älteren Kunstwerke und ihrer Herrlichkeit den allgemeinen Abfall an vom farblosen Klassizismus zur Farbe und der natürlichen Bewegungsdarstellung, wie er dann im Romantismus zu Tage trat.

Um mit der reproduzierenden Graphik — einerlei, welchem Stoffgebiet sie sich zuwandte — den Wettlauf aufnehmen zu können, fehlte es damals der Lithographie noch an der nötigen technischen Vollendung, den Künstlern aber waren die Grenzen des Verfahrens selbst noch unbekannt. Wir sahen das bei der Besprechung der Blätter Bergerets; dieselbe Erscheinung wiederholt sich auch nach dem Jahre 1816. Es dauert noch verschiedene Jahre, bis die ersten wirklich guten lithographischen Reproduktionen von Gemälden erscheinen[1]).

Fiel also der vervielfältigenden Graphik im damaligen Kunstleben nur eine beschränkte Rolle zu, so konnte für das neue Verfahren bei seinem Eintritt in den Gesichtskreis der französischen Künstler natürlich ebenfalls kein Platz sein.

Die Aussichten für eine künstlerische Verwendung der Lithographie lagen also so ungünstig wie möglich. Wie stand es nun mit der Verwendung zu industriellen Zwecken? Hier waren die Aussichten ebenfalls sehr gering. In den ersten Jahren stand die Unvollkommenheit und die ungenügende

1) In Deutschland lagen die Verhältnisse ähnlich; die meisten Reproduktionen von Malereien sind bis 1820 kläglich.

geschäftliche Betriebsamkeit im Wege; ferner die verschiedenen Stereotypier- und Druckverfahren, die alle um ihre Existenz kämpfen mussten und die dem Steindruck auf dem heimischen Boden, dem Noten- und Schriftstückedruck, scharfe Konkurrenz machten.

Später stellte sich ein sehr harter äusserer Zwang ein, der der praktischen Verwendung die grössten Hindernisse in den Weg legte: Zu keiner Zeit und in keinem Lande ist das freie Wort und seine Interpreten, die Presse und das ganze Druckergewerbe schlimmer geknebelt und in Banden gehalten worden, als während dieses Kaiserreiches in Frankreich und den unter französchem Einfluss stehenden Ländern. Niemals und nirgendwo ist die Zensur derartig streng, ja despotisch gehandhabt worden, als hier von 1806 bis 1814. Eine ununterbrochene Reihe von Beschlagnahmungen und Verboten von Zeitungen und Büchern, von Schliessungen von Druckereien, zieht sich durch diese Jahre hin. Den Höhepunkt erreichte diese Praxis 1810—11. Damals hob die Regierung alle Druckereien in Paris bis auf sechzig auf und alle Zeitungen bis auf vier, die auch nur unter völliger Polizeiaufsicht erscheinen durften. Da war natürlich keine Hoffnung für ein Verfahren, das als ein Zweig der Druckerei zu gelten hat, auch nur die geringste Aufmunterung, geschweige denn eine Konzession zu erhalten.

Dazu kam weiter, dass die Zustände in Frankreich die unbefangene Wertung einer Erfindung gar nicht zuliessen, noch dazu einer aus dem Ausland stammenden, die dem Ruhme der Nation kein neues Blatt hinzufügen konnte. Das Interesse des französischen Volkes war von Napoleon, der darin Ludwig XIV. folgte, vor allem auf die Gloire, den Glanz, den sie dem französchen Namen verlieh, gelenkt worden.

So kam es, dass die Erfindung sich keine Anerkennung verschaffen konnte, trotz ihrer bedeutenden Vorteile, unter denen die billige Arbeit wenigstens jedermann hätte einleuchten müssen.

Wie viel günstiger lagen die Verhältnisse seit dem Jahre 1815! Nach den mächtigen Anstrengungen der letzten

Jahrzehnte trat eine momentane Ruhe ein, die der Einführung und der künstlerischen Entwicklung der Erfindung sehr günstig war; und bald folgte ein neues Aufleben, ein Aufleben durch die innerpolitischen Gegensätze erzeugt, ein Aufschwung der Geister gegen die Regierung, die durch ihre kurzsichtige Reaktion zur kritischen Betrachtung und zum Vergleich mit der verflossenen Epoche geradezu zwang und dadurch zur Epopöe Napoleons führte.

Hier fand die nun einmal eingeführte Lithographie ihr Feld, hier hatte sie ein Stoffgebiet, für das sie eigens geschaffen schien und wo ihr kein anderes graphisches Verfahren wetteifernd in den Weg treten konnte. Denn der „grande Armée“ und der Tageskarrikatur, die sich im Verein mit dem Romantismus in scharfen Gegensatz zu den herrschenden Zuständen stellten, verdankte die Lithographie ihren Aufschwung und ihre Blüte in Frankreich. Sie wurde Alleinherrscherin auf diesen Gebieten, denn die anderen graphischen Verfahren waren dem Steindruck hier an Ausdrucksfähigkeit und unmittelbarer Wirkung von vornherein unterlegen. Im Steindruck hatte die Zeit ihr adäquates Ausdrucksmittel gefunden, und es war von einer Kraft der Ueberredung und von einer Ueberzeugungsfähigkeit, wie sie sonst nur der Poesie und dem gesprochenen Worte zu Gebote gestanden hatten. Hier trat die Lithographie der Literatur gleichwertig zur Seite als Werbemittel für neue Ideen; dazu besass sie noch den Vorteil der grösseren Verbreitungsmöglichkeit und Popularität.

Gleichzeitig erkannten auch die Maler der französischen romantischen Schule ihren Wert als unmittelbares Ausdrucksmittel ihrer künstlerischen Inspirationen; das war ihr grösster Vorteil, dass in Frankreich Künstler ersten Ranges sich mit ihr beschäftigten und weiter auch, dass sie durch häufige Ausübung — nicht durch blos gelegentliche — das Verfahren und seine künstlerische Verwertbarkeit auf eine ausserordentliche Höhe hoben. So ist es möglich gewesen, dass die für die Ausbildung der Lithographie in Frankreich so gut wie verlorenen Jahre bis 1815 durch das gewaltige Fortschreiten der Technik in den nächsten Jahren soweit wett

gemacht worden sind, dass die französischen Steindrucker schon um 1820 den deutschen Erzeugnissen völlig Gleichwertiges vorlegen konnten.

Dem Grafen v. Lasteyrie und Gottfried Engelmann gelang es fast gleichzeitig der Erfindung in Frankreich eine dauernde Heimstätte zu bereiten. Sie kamen zu glücklicher Stunde. Mit dem Verfahren völlig vertraut, gelang es ihnen in kurzer Zeit, die Lithographie populär und jedermann geläufig zu machen. Napoleon war verbannt, es herrschte Ruhe im Lande, das nun aufatmete, um sich auf sich selbst zu besinnen. Die beiden Unternehmer gewannen bald eine Reihe glänzender Künstler und diese gewannen wieder das Publikum, indem sie ihm Zeitgemässes boten. Ein Widerstand der Regierung war vor der Hand nicht zu überwinden; diese hatte ja sogar im ersten Anlaufe einer freisinnigen Politik, die Pressgesetze Napoleons sehr gemildert. Die äusseren Verhältnisse waren den Neugründungen also auch so günstig als möglich.

Zwar hatten die Lithographie und ihre Künstler eine Lehrzeit durchzumachen, doch war sie nur kurz, denn die ganzen Enttäuschungen der Versuchszeit blieben ihnen erspart; sie konnten infolgedessen von vornherein sicherer und mit grösserer Aussicht auf Erfolg arbeiten.

FUENFTER ABSCHNITT.

Die endliche Einführung der Lithographie durch Lasteyrie und Engelmann.

Erstes Kapitel.

Der Graf von Lasteyrie.

Der Graf Charles-Philibert de Lasteyrie-Dusaillant wurde geboren am 2. November 1759 zu Brive la Gaillarde und widmete sich in seiner Jugend dem Studium der Landwirtschaft. Durch grosse Reisen durch fast ganz Europa hat er seinen Gesichtskreis erweitert und manche fremde Einrichtnng und Erfindung in seiner Heimat bekannt gemacht. Jeden Zweig der in- und ausländischen Industrie verfolgte er, wie die Bulletins der Société d'encouragement, deren Gründer er war, beweisen, mit grösstem Interesse. So fiel sein Blick auch auf die Lithographie. Schon Andrés erstes Unternehmen hatte er zu fördern gesucht; 1805 kaufte er einen Teil der Steine dieser Anstalt[1]). Im April 1808 legte er der Société Blätter aus Andrés Werkstatt vor, um diesen dadurch zu fördern. Auch mit Andrés Nachfolger Guyot-Desmarais hat er in Verbindung gestanden. (Bull. 64). Sogar nach einem einheimischen Stein, zum Ersatz für den Solenhofer, hat er sich mit einem gewissen Erfolg umgesehen: Beweis genug dafür mit welch ausserordentlichem Eifer er die Unternehmer jederzeit unterstützt hat.

---

1) s. oben S. 15 u. 23.

Diese seine Vorliebe für die Erfindung hat auch Aretin gekannt, als er sich an den Grafen wendete mit der Aufforderung, eine Anstalt zu gründen und Senefelder darin anzustellen. Darauf ist Lasteyrie, wie uns bekannt ist, nicht eingegangen, wahrscheinlich, weil er schon damals den Plan hegte, selber eine Druckerei in Paris zu errichten[1]).

Es war eine bewundernswerte Leistung des mehr als fünfzigjährigen Mannes, wenn er in diesem Alter sein Vorhaben noch durchführte. Mit den Grundzügen der Technik war er ja schon seit Jahren bekannt; die Fortschritte, die das Verfahren überall in den letzten Jahren machte, verfolgte er durch seine ausgedehnte Korrespondenz und die Berichte aus Deutschland; so hatte er Gelegenheit genug gehabt, zu erkennen, woran die bisherigen Anstalten gekrankt hatten. Um diese Fehler zu vermeiden, beschloss er selbst nach München zu gehen und dort die Technik von der Pike auf zu studieren.

Zu diesem Zwecke begab er sich im Jahre 1812 nach München und erlernte dort bei Clemens Senefelder, Aloysens jüngstem Bruder, die Praxis der Lithographie. Dann unterhandelte er mit einigen Zeichnern und mit Arbeitern, schloss auch mit Clemens Senefelder einen Vertrag ab, nach welchem dieser mit den andern nach Paris kommen sollte. Der unternehmungslustige Graf schien am Ziele zu sein. Da brach der russische Krieg aus, und das veranlasste ihn sofort nach Paris zurückzukehren. Doch diese vorzeitige Abreise und der für die Franzosen so verhängnisvolle Ausgang des Feldzuges legten seinem Vorhaben die grössten Schwierigkeiten in den Weg. Eine Presse und Material hatte er zwar mit nach Paris genommen, doch musste er nach einiger Zeit erfahren, dass unter den veränderten politischen Verhältnissen die engagierten Leute sich weigerten nach Paris zu kommen.

Nun versuchte er es ohne ihre Hilfe auszukommen; doch

---

1) Lasteyrie hat mehrere Berichte über seine Bemühungen und über die Einrichtung der Anstalten gegeben: im Bulletin 138, Bd. XIV, S. 290; im Prospekt zum Recueil de différens genres d'impression lithogr. 1815; im Artikel „Lithographie“ der Encyclopédie par Firmin Didot frères 1849.

sah er bald ein, dass er die Technik nicht genug beherrschte, um selbst Gehilfen anlernen zu können. Und so entschloss er sich denn nach dem Friedensschluss von 1814 wiederum nach München zu gehen. Dort füllte er die noch vorhandenen Lücken in seinen Kenntnissen aus und studierte theoretisch und praktisch alle technischen Fragen. Der alte Herr stellte sich selbst in die Werkstatt, polierte Steine, kochte Tusche, fertigte Kreide an, kurz er tat alle Handreichungen bis zum Druck der Blätter, so dass er in Zukunft bei der Ausführung im Einzelnen nicht mehr auf seine Arbeiter angewiesen war, sondern im Stande war Alles allein zu machen und auch selbst Hilfskräfte anzulernen. Von neuem verpflichtete er sich Arbeiter und kehrte dann nach einem einmonatigen Aufenthalt in die Heimat zurück.

Doch auch diesmal schien ihm das Glück nicht hold. Die Rückkehr des Kaisers aus Elba und der neue Krieg stellte die Materialsendung und die Ankunft der Arbeiter nochmals in Frage; aber nur auf einige Monate hinaus. Denn im Dezember 1815 konnte Lasteyrie die baldige Eröffnung seiner Anstalt in Aussicht stellen. Am 14. April trafen endlich das Material und die Arbeiter in Paris ein, so dass der Betrieb der Druckerei, der schon vorbereitet war, sofort beginnen konnte. Die Adresse der Anstalt war: „Rue du four St. Germain[1]".

Inzwischen hatte der tätige Mann auch schon in weiteren Kreisen das seit Jahren schlummernde Interesse für die Erfindung wieder zu wecken gesucht. In einer Denkschrift hatte er noch im Jahre 1815 den Ministern des Inneren und der Polizei die Vorteile der Erfindung auseinandergesetzt und die Genugtuung gehabt, dass der letztere, der Comte de Cazes, durch seine Zuschrift gewonnen und um die neue Industrie zu unterstützen, ihn im Dezember 1815 aufforderte, eine Presse im Polizeiministerium aufzustellen. Wann dieselbe in Betrieb genommen worden ist, kann ich nicht angeben; sicher ist nur, dass die erste Lithographie Lasteyries, von der wir eine Nachricht haben, in dieser Anstalt im April

1) Bouchot befindet sich im Irrtum, wenn er (S. 38) als erste Adresse Lasteyries „Rue du Bac" angibt.

1816 gedruckt worden ist[1]). Es waren das „Lettres inédites de Henri IV.", mit einem Portrait dieses Königs geschmückt[2]); das Werk hat Lasteyrie dem Minister gewidmet.

Im Juni folgte dann eine „Ode sur le mariage de S. A. R. Le Duc de Berry par M. Baour Lormian[3])". Die Presse bei der Polizei hat bis zum Ende des Jahres eine beträchtliche Menge von Schriftstücken geliefert: Nach dem Zeugnisse Peignots (a. a. O. S. 40) waren es bis zum Januar 1817 mehr als 70000 Abzüge. Auch in der eigenen Anstalt des Grafen sind bis zum folgenden Jahre eine grössere Reihe von künstlerischen Steinzeichnungen gedruckt worden.

Zweites Kapitel.

Gottfried Engelmann. (Entscheidung des Prioritätsstreites).

Noch ehe der Graf von Lasteyrie seine Pariser Anstalt eröffnet hatte, war in einer damals französischen Provinzstadt, in Mülhausen im Elsass, von Engelmann eine Steindruckerei eröffnet worden. Derselbe hat darnach eine Anstalt in Paris eröffnet und einige Zeit später erhob sich zwischen ihm und Lasteyrie ein Prioritätsstreit, den wir zu entscheiden versuchen werden.

Gottfried (Godefroy) Engelmann — nicht Gabriel, wie er seit Bouchot von fast allen neueren Schriftstellern genannt wird — ist geboren am 16. August 1788 in Mülhausen. Er sollte nach dem Willen seines Vaters Kaufmann werden und kam deshalb nach La Rochelle in die Lehre; doch hatte er keine Freude an seinem Berufe und ging bald darauf nach Paris, wo er drei Jahre lang bei dem Maler Regnault Zeichenunterricht nahm. 1810 trat er in die Kattun-

---

1) Nach L.s Widmung an den Minister und dem Artikel von Abel Rémusat im Moniteur vom 7. April 1817.

2) Ein Exemplar dieses Werkes besitzt Herr Aufseesser in Berlin. Das Portrait des Königs ist von Gérard; s. o. S. 83.

3) Ob diese Ode in Lasteyries Anstalt oder bei der Polizei gedruckt worden ist, kann ich nicht sicher entscheiden; nach dem Wortlaut bei Rémusat scheint das letztere der Fall gewesen zu sein. Jedenfalls sind beides Drucke von Lasteyrie.

fabrik seines Schwiegervaters in Mülhausen ein, der aber infolge des Krieges von 1813 sein Vermögen verlor. Da erhielt er in diesem Jahre durch seinen Freund Koechlin die erste Nachricht über die Lithographie und lernte Rapps Lehrbuch kennen. Das regte ihn zu Versuchen an, durch die ihm eine Idee von dem praktischen Wert der Erfindung aufging. Seine ersten Blätter druckte er mit einem Falzbein ab, konstruierte aber dann 1813—14 eine Presse. Doch wurde ihm bald klar, dass zur Ausübung die Angaben Rapps nicht genügten, und er begab sich deshalb mit der festen Absicht, aus dem Steindruck eine neue Erwerbsquelle zu machen, im Juli 1814 nach München. Dort setzte er sich mit seinem Landsmann Johann Stuntz in Verbindung, der daselbst Lithograph war und erlernte durch dessen Vermittelung das Verfahren gründlich beim Erfinder[1]).

Bald konnte er mit dem nötigen Material ausgerüstet nach Mühlhausen zurückkehren und dort eine Anstalt errichten. Wir dürfen wohl mit der Biographie des hommes vivants und Gabets Dictionnaire annehmen, dass sie noch 1814 in Betrieb gekommen ist[2]).

Engelmann war unternehmend und verstand es, seine Anstalt in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Am 15. Oktober 1815 schickte er ein gedrucktes Mémoire nebst lithographierten Blättern seiner Anstalt an die Société d'encouragement. Man sprach sich sehr lobend darüber aus und überwies sie einer besonderen Kommission zur Begutachtung. Der Berichterstatter derselben — es war der Graf v. Lasteyrie — las in der Sitzung vom 20. Dezember 1815 einen längeren Rapport über Engelmanns Blätter und über die Lithographie im Allgemeinen[3]).

---

1) Engelmann selbst drückt sich unklar darüber aus, wer sein Lehrer gewesen sei; in der „Biographie des h. v." heisst es dagegen unzweideutig: „Après avoir appris . . . les procédés . . . chez les inventeurs mêmes . . ."

2) Engelmann gibt selbst kein Datum an; doch wird die Datierung bei Gabet weiter nicht zu beanstanden sein, da Gabet die Nachricht wahrscheinlich von E. selber hat.

3) L. kann seinen Aerger nicht ganz unterdrücken darüber, dass ihm in Frankreich nun doch jemand zuvorgekommen ist; deshalb verweilt er ziemlich lange bei der Darstellung seiner eigenen Bemühungen.

Diese Sendung scheint mir eine Art von Versuchsballon gewesen zu sein, ob die Gründung einer Anstalt in Paris wohl lohnte. Im Laufe des folgenden Jahres erschien er in der Tat in der französischen Hauptstadt und richtete eine Druckerei ein. Nach seiner Erzählung ist dieser Entschluss folgendermassen in ihm gereift:

Im Jahre 1816 sei der Maler Mongin (Pierre-Antoine) nach Rixheim bei Mülhausen gekommen und habe bei ihm einige Versuche gemacht, auf Stein zu zeichnen. Die Abzüge, die er nach Paris geschickt habe, hätten dort Aufsehen gemacht und ihm die Aufforderung eingetragen, in der Hauptstadt eine Anstalt zu gründen. Daraufhin habe er die Pariser Anstalt im Juni 1816 in der Rue Cassette No. 18 eröffnet. Seinen Schwager Thierry nahm er als Teilhaber auf.

Wenn die Mülhäuser Druckerei nicht — wie wir es oben als wahrscheinlich hingestellt haben — schon im Jahre 1814 in Betrieb gesetzt worden ist, dann müssen wir aber 1815 als sicheres Gründungsjahr annehmen, denn im Oktober dieses Jahres hat ja, wie wir oben sahen, Engelmann Lithographien seiner Anstalt nach Paris geschickt. Zu dieser Zeit bestand aber Lasteyries Anstalt noch nicht, in Frankreich war ihm also Engelmann zuvorgekommen.

In seinem Lehrbuche möchte Engelmann aber beweisen, dass er auch in Paris der erste gewesen sei und deshalb zieht er mit einem Schein von Berechtigung die Datierungen der von beiden Anstalten deponierten Pflichtexemplaren heran. „Mit einem Schein von Berechtigung“ sage ich, denn einen vollgültigen Beweis kann er so nicht führen. Zwar bestand das Gesetz vom 20. Juli 1793 nach dessen Art. 6 jeder Bürger, der ein literarisches Werk oder eine Gravüre an die Oeffentlichkeit bringen wollte, zwei Exemplare in der Bibliothèque nationale oder in dem Cabinet des Estampes deponieren musste, aber dieses Gesetz war bisher nicht und wurde auch vorläufig nicht von den Lithographen beachtet. Erst die Königliche Ordonnanz vom 8. Oktober 1817, Art. 2

machte das Depot auch für lithographische Erzeugnisse obligatorisch [1]) u. [2]).

Sein erstes Depot hat Engelmann am 8. April 1816 bei der Präfektur des oberrheinischen Departements gemacht. Sein erstes Pariser Depot ist vom 26. August 1816. Lasteyrie folgte der Engelmannischen Praxis erst am 13. Januar 1817. Aber was beweist denn das? Doch nur, dass Engelmann eher seiner gesetzlichen Pflicht gehorcht hat, als Lasteyrie, nicht aber, was Engelmann beweisen will, dass Lasteyries Anstalt in Paris früher eröffnet worden sei. Sonst müsste man folgerichtig auch annehmen, dass die Mülhäuser Anstalt ebenfalls erst seit dem ersten Depot bestanden hätte, also seit dem April 1816, was aber doch den Tatsachen direkt ins Gesicht schlagen würde und was Engelmann sicherlich nicht hatte behaupten wollen.

Wir haben also festgestellt: Die erste Anstalt in Frankreich, der Dauer beschieden war, ist die Engelmannische in Mülhausen gewesen (1814—15); bis zum Oktober 1815 hatte sie schon künstlerische Arbeiten geliefert. Die erste Anstalt in Paris, die künstlerische Zwecke verfolgte und längere Zeit bestanden hat, ist die von dem Grafen v. Lasteyrie am 16. April 1816 eröffnete, der dann im Juni desselben Jahres die Engelmanns folgte.

---

1) Während der Jahre 1800—1815 finden wir keine Depots von lithographierten Blättern in den „Relevés des estampes déposées de 1796 à 1889" (Ye/79—79af). Vielleicht ist das oben S. 37 zitierte Blatt der Anstalt von Vernay die einzige Ausnahme.

2) Die angeführten Gesetze sind bequem zusammengestellt bei Engelmann S. 415ff.

SECHSTER ABSCHNITT.

Die Lithographie in der Provinz.

Erstes Kapitel.

Dijon.

Infolge der Stellung, die Paris in Frankreich einnimmt, sind wir berechtigt den Zeitpunkt der Einführung der Lithographie in der Hauptstadt auch als den Zeitpunkt der Einführung im ganzen Lande anzusehen, denn, mögen auch an anderen Orten schon früher Anstalten entstanden sein, irgend welche grössere Bedeutung war ihnen nicht beizumessen. Eine Entwickelung und Ausbildung des Verfahrens datiert doch für dieses Land erst von der Gründung der beiden Pariser Druckereien an im Jahre 1816. Von dort aus verbreitete sich dann die Erfindung im übrigen Frankreich.

Da wir jedoch einzelne Inkunabeln und Nachrichten über Anstalten aus Provinzstädten gefunden haben, so reihe ich sie hier an, in der Ueberzeugung, dass im Laufe der Zeit sich auch noch von anderen Orten Nachrichten und Blätter finden werden[1]).

Vor einigen Jahren hat Herr Aufseesser zwei lithographierte Portraits beschrieben (Z. f. B. III, S. 82), die in Dijon im September 1815 entstanden sind.

Zufällig fanden sich jene Blätter und zufällig fand sich auch das Material zu ihrer Geschichte. Es ist enthalten in

---

1) Ein sehr unzulänglicher Anfang zu einer Geschichte der Lithographie in der Provinz ist gemacht in der Zeitschrift „La curiosité universelle“ vom 4. Juni 1888.

dem schon mehrfach erwähnten „Essai historique sur la Lithographie“ von G. P.[1]). Der Verfasser, der damals in Dijon ansässige Gabriel Peignot, berichtet (S. 23—24) seit zwei bis drei Jahren werde in der Provinz ein ausgiebiger Gebrauch von dem Steindruck gemacht, besonders von der Kreidemanier; seit der zweiten Okkupation durch die Verbündeten sei sie in der Gegend von Dijon weit verbreitet worden und zwar auf merkwürdige Weise: Bei den Hauptquartieren der alliierten Armeen befanden sich lithographische Anstalten, ausgerüstet mit allem Material, sie hatten Befehle, Berichte, Karten und überhaupt jegliche Art von Schriftstücken anzufertigen[2]) Die Angestellten machten ein Geheimnis aus ihrem Verfahren und gaben es nur gegen Bezahlung bekannt, wobei sie jedoch so viel verschwiegen, dass es ziemlich schwer war allein auf Grund ihrer Angaben annehmbare Blätter zu erhalten.

So gelangte die Lithographie auch nach Dijon. Dort war die österreichische Stabsdruckerei bei dem „Ingénieur vérificateur du cadastre“ Bertaux-Durand einquartiert, der nachher auf Grund der von den Oesterreichern überkommenen Kenntnisse eine Anstalt gründete, die erste in der Stadt[3]).

Bald folgte eine zweite, von dem Buchhändler und Buch-

---

1) Der Verfasser ist nach Barbiers „Dictionnaire des noms anonyms“ und Quérards „Supercheries littéraires“ der als Bibliophile s. Z. sehr bekannte Gelehrte Gabriel Peignot, der 1813—15 Inspecteur de la Librairie in Dijon war und seitdem Proviseur du collège royal in derselben Stadt. Die für uns wichtige Stelle ist auch im Auszug angeführt in der deutschen Uebersetzung von Mairets Lehrbuch (Einl. S. 17—18).

2) Zum ersten Male scheint der Steindruck im Felde von einem französischen General in Spanien verwandt worden zu sein (Coup-d'oeil sur la Lithographie par L. J. D. B., S. 6); s. o. S. 84; in den Befreiungskriegen, besonders 1815, wurde der Gebrauch dann allgemeiner: Das bayrische Kontingent führte eine Anstalt mit, die Theobald Senefelder leitete. (Vgl. dazu einen Brief des Feldmarschalls Wrede an S., datiert Paris, 25. Okt. 1815 in Ferchls Annalen, abgedruckt im Anhang.)

3) Bertaux erscheint 1818 als Bewerber um den Preis für französische Lithographensteine (Journal d'agriculture, lettres et arts 1819, S. 10; Daselbst wird ein zweiter Lithograph aus Dijon namens Leorier genannt und gelobt.)

binder Mairet errichtete, dessen Besitzer, wie aus seiner 1818 erschienenen „Notice sur la Lithographie“ hervorgeht, die mangelhaften Angaben der österreichischen Lithographen durch die in dem Werke von Serres enthaltenen zu ergänzen wusste[1]).

Die beiden Blätter aus Dijon sind datiert „Dijon den 10ten 7^{ber} 1815“ und „7^{ber} 1815“. Der Name des Zeichners Morel deutet auf einen Franzosen hin, die Unterschrift aber ist deutsch; daraus können wir schliessen, dass die Blätter noch während der Anwesenheit der Oesterreicher in Dijon, wahrscheinlich bei Bertaux, in der bei ihm einquartierten Felddruckerei von einem Franzosen gearbeitet sind.

Das eine Blatt — es stellt einen Beamten (Offizier) in Uniform dar — ist in Zeichnung und Modellierung sicher und ziemlich gewandt behandelt und steht auch technisch sehr hoch[2]). Das andere Portrait stellt einen älteren Herrn in Zivilkleidung dar, der Zirkel und Zeichenstift in der Hand hält. Vielleicht haben wir nach diesen Beigaben ein Bildnis des Katasterbeamten hier vor uns. Dieses Blatt ist weniger fein und intelligent in der Ausführung im einzelnen als das vorige; technisch jedoch steht es auf derselben Höhe[3]). Beide übertreffen die früheren Arbeiten der Mairetschen Anstalt bedeutend und stehen auch guten Pariser Blättern dieser Jahre kaum nach[4]).

---

1) Diese Angabe P.s über die österreichische Stabsdruckerei ist wichtig für die Geschichte der L. in Oesterreich. Bisher war nichts davon bekannt; die Versuche des Hauptmanns Lorenz Kohl und die Gründung der Anstalt von Gerold fallen nach V. K. d. G., S. 48 in die Jahre 1816—17. Ueber Wiener Anstalten berichtet auch Bartsch in der „Anleitung zur Kupferstichkunde“ (I, 274).

Das Bulletin 139 meldet übrigens (aus Karlsruhe), dass sich 1815 Anstalten bei der preussischen und der bayerischen Regierung befunden hätten.

2) Abb.: Kat. A. No. 1274 etwa in Orig.-Grösse; Z. f. B., V, 87 verkleinert.

3) Abb.: Kat. A. No. 1273 etwa in Orig.-Gr. und Z. f. B., V, 86, etwa $^1/_2$ Grösse.

4) Es sind fünf Zeichnungen in der „Notice etc.“ von Mairet enthalten und vier Versuche auf einem Blatte in Peignots „Essai“.

Zweites Kapitel.

Strassburg.

Ueber Anstalten an anderen Orten von Frankreich, mit Ausnahme von Strassburg habe ich nichts finden können. Zu unklar, um daraus Schlüsse zu ziehen, ist eine Notiz in Cottas Morgenblatt (Nr. 247, vom 15. Okt. 1807), wo es in dem Artikel „Ueber Steindruckerei und ähnliche Erfindungen“ heisst: „Man versichert, dass von Herrn Graveur Weiss in Strassburg[1]) sogar Kupferstiche lithographisch zubereitet und sodann durch unmittelbaren Abdruck vervielfältigt wurden, ohne Verletzung des Originals.“ Das schliesst also nicht aus, dass man auch in Strassburg vor 1816—17 Versuche gemacht hat. Wir haben auch verschiedene Elsässer, die in München gearbeitet haben; so Aegidius Touchemoulin, den schon erwähnten Zix und dessen Freunde, die Familie Stunz, von der der Vater Johann und die Tochter Elektrine, die spätere Freifrau von Freyberg, eine grössere Anzahl von Blättern gezeichnet haben.

Auffällig erscheint deshalb, dass die erste ständige Anstalt in Strassburg erst 1816—17 eröffnet worden ist; besonders auffällig wegen der Nähe von Mannheim, Karlsruhe, Durlach und anderen deutschen Städten, in denen man seit Jahren die neue Kunst betrieb. Es lässt sich das daraus erklären, dass seit der Revolution der Konnex, besonders der geistige zwischen dem Reich und dem Elsass fast völlig verloren gegangen war und dass jetzt sogar eine richtige Entfremdung mit den Stammesgenossen am Rhein sich herausgebildet hatte. Die Verhältnisse hatten sich seit Goethes Aufenthalt in Strassburg gründlich geändert. Das Elsass war vor hundert Jahren französisch geworden — äusserlich — den inneren geistigen Anschluss an Frankreich hatte aber erst die Revolution erzielt und damit war auch der geistige Anschluss und Zusammenhang mit Altdeutschland gebrochen.

---

1) Ich konnte nirgends etwas über den Mann finden. Sollte es ein Sohn des Joh. Martin Weiss aus Strassburg (gest. 1751) sein? (vgl. Singer K. L.)

Von der 1816—17 in Strassburg gegründeten Anstalt von F. Böhm, „dem die Ehre gebührt die erste Druckerei dieser Art zum Nutzen des Publikums in Strassburg errichtet zu haben“ [1]) sind einzelne Blätter aus den ersten Jahren erhalten, mit denen wir uns aber an dieser Stelle nicht näher beschäftigen können.

Zusätze und Verbesserungen.

Zu S. 21. Z. 18 u. 19 sind zu streichen und dafür zu setzen: Im Jahre 1805 gab auch Philippe André seine Londoner Niederlassung auf. (The Gentleman's Magazine. March 1808.)

Zu S. 48, Z. 8. „Für Millins Werk“ ... bis zum Schlusse des Abschnitts ist zu streichen. Dafür ist einzusetzen: „Für Millins Werk wird diese Nachricht bestätigt durch Gabriel Peignot, der in seinem Essai historique sur la lithographie, S. 40 sagt: „D'ailleurs M. André avoit executé des ouvrages très parfaits en ce genre, bien avant lui [sc. Lasteyrie] (Voyez une inscription arabe et quelques inscriptions du moyen âge, gravées à la Lithographie de M. André dans le Voyage au midi de la France, par M. Millin, Paris, 1807—1811, 4 vol. in—8.°, et atlas in—4.°).

Zu S. 73, Anm. 1. Ein Portrait Denons, von einem französischen Künstler vor 1808 gearbeitet, wird mit folgenden Worten in „The Gentlemans Magazine and Historical Chronicle“ March 1808 gewürdigt: „Messrs. Bell, Orme, and Ackerman, have employed the Polyautographic press in their elegant publications. I have seen two portraits which were executed for the former, one of De Non from the French print, and another of Mr. Bell himself, which unequivocally evince the powers of the invention.“

S. 5 Anm. 1.	Z. 1	lies	statt	Bund — und
„ 12	„ 8	„	„	oevres — oeuvres
„ 23	„ 13	„	„	encôre — encore
„ 44	„ 21	„	„	trareaux — travaux

---

1) Diese Nachricht findet sich in dem „Facsimile eines Briefes von Luther in Steindruck; Strassburg 1817.“ Einleitung S. 3.

ANHANG.

Patent Andrés. Original im Patentamt in Paris.

Das Aktenstück besteht aus einem lithographierten Musterblatt (es waren ursprünglich fünf vorhanden): Dem Titel eines Tedeums von Justinus Heinrich Knecht, gedr. in Offenbach 1801. (Umschlag mit 2 Seiten Schrift). Dann folgt das Mémoire explicatif von André selbst geschrieben und vier Maschinenrisse zur Erläuterung der Galgenpresse.

Im folgenden Abdruck des mémoire explicatif ist die Schreibart des Originals beibehalten, nur ist statt der André'schen Schreibweise vous désirés, assés u. s. w. die gebräuchliche vous désirez, assez gesetzt.

Brevet d'importation de dix ans
Délivré le 22 Pluviôse an 10, au s^r. André.

Echeance 11 f^er. 1812

Mémoire explicatif, d'une nouvelle méthode de graver et d'imprimer par un nouveau procedé et avec le secours de matières, qui jusque ici n'ont pas été appliquées à cet art.

Les pierres calcaires, parmi lesquelles je compte les marbres, sont plus ou moins susceptibles de poli; elles font effervescence avec les acides. Les substances grasses au contraire résistent à leur effet; par conséquent les parties d'une pierre calcaire enduites de quelque substance grasse en resteront impregnées. Le procédé que j'emploie, les conservant inaltérables aux acides, leur donne de plus d'attirer à elles exclusivement la liqueur de l'impression: succès entièrement dû à la préparation, que j'y donne!

Tel est le principe de l'invention, dont je suis l'importateur et donc je vais décrire les procédés.

Qu'on taille pour servir de planche une pierre calcaire

pure d'un grain très fin et la moins spongieuse qu'il sera possible; elle aura l'epaisseur d'un à deux pouces. (Il s'en trouve assez généralement, mais celles, que j'ai vues dans les montagnes calcaires du Département de la Meurthe, dans les environs de Lunéville, me paraissent jusqu'ici les plus propres en ce qu'elles approchent beaucoup de celles d'Allemagne, dont j'ai fait usage). Qu'on donne à la superficie, sur laquelle on se propose de travailler, le plus grand poli dont elle sera susceptible: on peut faire usage, pour obtenir ce poli d'une pierre ponce broyée. Quand la planche aura séché et que vous désirez lui donner plus de dureté, vous y passerez un peu d'huile de lin ou un peu de lait, que vous avez cependant soin de n'y pas laisser séjourner. Cela fait vous écrivez ou vous dessinez sur la planche avec un encre, dont voici double recette; quelques essays montreront quand il faut se servir de l'un ou de l'autre de préférence.

1re Recette.

Prenez une demie once de Borax fondu au feu avec de l'eau de pluie ou de l'eau distillée, et pendant qu'il se dissout, mettez-y petit-à-petit autant de Shell-lac, que le Borax pourra en fondre. Vous le faites bouillir assez longtems, pour qu'il s'épaisse, en mêlant adroitement du noir de fumée; et en faisant de nouveau bouillir cette mixtion vous y versez peu à peu autant d'eau de pluie qu'il en faudra pour qu'elle acquière de la fluidité.

2de Recette.

Prenez trois onces de Shell-lac et une once de savon ordinaire. Faites d'abord fondre le savon isolément sur du charbon; après jetez-y le shell-lac et faites bouillir ensemble ces deux substances, en ayant soin d'empêcher, qu'elles ne s'enflamment. Le Shell-lac et le savon bien fondus ensemble jetteront une forte mousse; vous attendrez que cette mousse se dissippe pour y mêler le noir de fumée. Vous les ferez ensuite fondre de nouveau avec une petite quantité d'eau de pluie, que vous augmenterez jusqu'à ce que l'encre vous paraisse assez délayé.

(J'observe ici, que la quantité des diverses substances,

tel que savon, l'eau forte, le noir de fumée pp. n'étant pas toujours la même, il est impossible d'en fixer précisément la quantité. Quelques essays remédieront à cet inconvénance.

J'observe encore que si la couleur de la pierre ne se prêtera pas bien à l'encre noir, vous pourrez remplacer le noir de fumée par du cinnabre; en général ces détails ne peuvent se décrire; il faut, pour les apprendre, avoir absolument recouru à la pratique.)

Votre écriture faite ou votre dessin tracé avec l'une de ces deux espèces d'encre qui aura eu le tems de secher, alors vous exposez votre planche à l'action des acides, en y versant à plusieurs reprises de l'eau-forte, dont vous aurez diminué la force par une quantité de vingt à vingt-cinq fois autant d'eau naturelle, jusqu'à ce que la trace du dessin ait à peu près l'épaisseur d'une feuille de papier. Quand cet acide affaibli en sera écoulé, vous passerez sur toute la surface de la planche un chiffon propre trempé de gomme arabique, fondue dans l'eau, et vous y laisserez secher cette couche de gomme.

Pour tirer ensuite des épreuves de cette planche, ainsi préparée, vous commencez par enlever totallement la couche de gomme avec de l'eau chaude; après vous y passez à chaque impression un chiffon légèrement trempé dans l'eau, où vous aurez mêlé $\frac{1}{120}^{me}$ d'eauforte et une très petite quantité de gomme arabique et immédiatement après vous y passerez le tampon avec le noir ou l'encre d'imprimer, lequel noir pourra cependant être un peu plus epais que l'ordinaire. (Il resulte de l'emploi de la gomme et des acides, qui ont donné à la pierre la propriété de ne recevoir le noir d'impression qu'aux endroits tracés, que les autres parties de la planche resteront parfaitement intactes.) Posez-y la feuille, qui sera tant soit peu humectée, pour faire l'impression. On peut se servir de la presse des gravures, pourvû que la pierre soit assez épaisse pour ne pas casser; mais une nouvelle presse, dont je joins le modèle y est plus propre.

(Observez que les premières, epreuves paraîtront faibles jusqu'à ce que l'encre, avec lequel vous avez dessiné, soit successivement détaché et remplacé par l'huile du noir

d'imprimeur.) Le travail arreté, pour conserver la planche, vous y remettez la gomme arabique; si vous ne voulez plus tirer d'epreuves, vous faites de nouveau polir la planche ppp.

De cette manière on est sûr d'obtenir un résultat satisfaisant dans l'impression des écritures, de la musique, des dessins à la plume et des estampes jusqu'ici faites avec des planches de bois. Les épreuves, que je joins sous les Nos 1, 2, 3, convainceront de la perfection qu'on a le droit d'attendre de cette découverte; elle peut encore obtenir un succès marqué, si elle est employée pour l'impression même des etoffes en tout genre, pouvant même avec facilité varier et multiplier les couleurs, ainsi que le montre le No 5, imprimé à l'aide de quatre planches rentrantes. J'oserais egalement en garantir le succès en l'employant pour les gravures nommées cy-après, avec l'addition de quelques procédés, que je vais indiquer.

LA MANIÈRE NOIRE (Punktier-Kunst.)

Après avoir donné à une pierre calcaire bien polie une legère impression d'un sable fin vous y dessinez avec le crayon, dont voici la recette:

3me Recette.

Vous amalgamez dans une quantité égale de cire et de savon, que vous avez fait fondre et bien bouillir ensemble, du noir de fumée, que vous broyez sur une planche de metal echauffée jusqu'à ce que vous ayez obtenû le degré de noir qui vous convient. Vous remettez ensuite le tout sur le feu et vous en soignez l'ébullition, ayant soin de prevoir les accidens de l'inflammation. Quand vous le jugez à une consistance suffissante, vous le versez dans un vase plat, où au bout de quelques minutes il vous sera facile d'en détacher des crayons.

Pour le reste vous agissez, comme il est dit en haut, en observant seulement de vous servir d'acides encore plus faibles, dont vous pourrez même vous passer entièrement, si vous avez la certitude de la plus parfaite pureté de la planche. Je ne puis trop recommander, d'avoir soin qu'aucune matière grasse ne s'y mette! Je joins une epreuve sous le No 4.

LA TAILLE DOUCE. (Radierkunst).

Gravure ordinaire à l'eau forte.

Vous prenez une pierre calcaire bien polie, que vous aurez faiblement exposée à l'action des acides. Vous enduisez desuite legèrement de gomme arabique que vous aurez soin d'enlever immédiatement. Votre pierre ainsi preparée vous la couvrirez d'une couche de l'encre suivant:

4me Recette.

Prenez 2/6 de cire
2/6 de suif } que vous faites fondre ensemble
1/6 de savon

et à quoi vous melez:

1/6 de noir de fumée.

Pour rendre cette mixtion encore plus fluide, il faut se servir de l'eau de pluie. (Je dois observer, que pour cette couche soit aussi legèrement qu'également mise, il faut employer une personne au fait de ce travail.) Après y avoir gravé votre dessin, vous exposez votre planche à l'action des acides, autant que votre connaissance dans l'art de la taille douce vous le fait juger convenable. Alors ayant soin d'apporter le plus grand menagement à la couche de l'encre, vous lavez le tout avec de l'eau de fontaine, à laquelle vous faites succeder une forte solution d'alun, que vous y laissez secher. Enfin ayant mêlé votre noir d'impression à une quantité suffissante de suif, qui le rendra plus propre à s'attacher aux endroits gravés vous l'introduisez par un frottement rapide. Pour oter après la couche d'encre, vous vous servirez d'eau naturelle echauffée, mêlée d'un centième d'eau forte, ou d'une quantité proportionnée de l'essence de Térébenhine.

Il resulte de ces détails que l'on peut facilement imprimer dans tous les genres quelquonques, soit que les traits dessinés soient relevés, ou qu'ils soient unis, ou qu'ils soient incrustés.

à Paris le 22 Frimaire 10.

Frédc. André.

Auszug aus dem Bulletin des lois de la république française,

3 serie, Tome VIe, second semestre de l'an X. Bull. 181, S. 158.

(Gleichlautend im Moniteur universel an X. 13. Floreal S. 906).

Arrêté du 3 floréal.

Les consuls de la République, sur le rapport du ministre de l'Intérieur,

Vu l'art. VI. du tit. Ier de la loi du 25. Mai 1791;

Vu pareillement l'art. Ier de l'arrêté du 5 vendémiaire an 9, portant que les brevets d'invention, perfectionnement ou importation, seront délivrés, tous les 3 mois, et promulgués ensuite par la voie de l'insertion au bulletin des lois;

Arrêtant que les citoyens ci-après nommés sont définitivement brevetés et que les articles suivans seront inserés dans le plus prochain numéro du bulletin des lois.

Art. Ier . . . . .

Art. II . . . . .

Art. III. Le 22 pluviôse il a été délivré un certificat de demande d'un brevet d'importation pour le terme de 10 années au citoyen Frédéric André negociant à Paris, rue de Berry, № 29 pour une nouvelle méthode de graver et d'imprimer par des procédés et avec le secours de matières qui, jusqu'à présent, n'ont été employés ni à l'impression ni à la gravure.

Art. IV . . . . .

Art. V . . . . .

Art. VI . . . . .

Il sera adressé à chacun des brevetés une expédition du présent arrêté.

Le ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution de cette disposition.

Le pr. Consul, signé Bonaporte.
Par le premier consul:
Le secrétaire d'état, signé Hugues. B. Maret.
Le ministre de l'interiéur, signé Chaptal.

Brief des Marschalls Wrede an Theobald Senefelder.

(Original im Besitze des Herrn Jul. Aufsesser in Berlin.)

Paris, am 25. 8ber 1815.

An
den Koeniglich Baiersch.
Inspecktor der Lithographie
Theobald Senefelder
in Auxerre.

(Adresse: Vom Feldmarschall Fürst Wrede. An den Koenigl. Bayer. Herrn inspector der Lithographie Theobald Senefelder in Auxerre.)

Nachdem die Koenigl. Baierisch. Armee nunmehr ihren Rückmarsch nach Baiern antritt, sohin sich der fernere Gebrauch Jhrer lithographischen Anstalt für die Armee von selbst aufhebt, so ertheile ich Jhnen die Erlaubnisz nach München zurückzukehren.

Da sie bereits einen Brodwagen mit Bespannung zum Transport Jhrer Apparate erhalten haben, und Sie sich auch als Armee Beamter an die Truppen anschlieszen, und unter der begünstigung freier Einquartirung mit denselben bis nach München kommen koennen, so wird Sie die Rückreise in gar keine Kosten setzen.

Wenn man Jhnen bey Jhrem Abgange von München keinen besonderen Gehalt oder Vergütung für die Dienstleistung zusicherte, die Sie bey der Armee zu übernehmen gedachten, so erwarte ich von Jhnen das Verzeichniss der Kosten Ihrer Reise zur Armee, sowohl, als Ihrer besonderen Ausgaben für sich und Ihre Arbeiter, während der Anwesenheit bey der Armee, um darnach das weitere verfügen zu koennen.

Glauben Sie aber eine hinreichende Bezahlung Jhıer gelieferten Arbeiten zu finden, die sonst doch theils an franzoesische Drucker, teils mit Transportkosten an entfernte deutsche Pressen hätte bezahlt werden müssen, — ziehen Sie diese Art der Vergütung einer andern vor, da doch jetzt bey dem so schnell eingetretenen Frieden kein temporärer angemeszener Feldgehalt für Sie mehr ausgemittelt werden kann, so erwarte ich die Vorlage Jhrer Rechnung mit Belegen, um die Zahlungsanweisung darauf verfügen zu lassen.

(gez.): Wrede, Feldm.

Katalog.

Verzeichnis der französischen Lithographie-Incunabeln

soweit sie dem Verfasser bis zum Juni 1906 aus eigener Anschauung oder aus der Literatur bekannt waren.

Die Massangaben sind auf die eigentliche Darstellung bezogen.

Theodor Susemihl. 1802.

1. Portrait eines Herrn, wahrscheinlich des Malers Leopold Boilly. Bez. l. von oben nach unten: „Th. Susemihl“. Unterschrieben „L. Boilly“ und l. „le 9 juin 1802“ Kr. Darst. etwa 15 cm br., 17 cm h. Ein Ex. bekannt: Sammlung Alfred Beurdeley, Paris. S. 31 ff.

2. Le Chamois (Gemse). In Profilstellung nach links gewandt; bez.: M S Rohrfelder oder Pinsel. 16,8 h., 17,2 br. Cab. d. Est. S. 32 f.

3. Le Chameau. (Kamel) Unbez.; aus Heft 1 von Lasteyries Recueil de différents genres d'impressions lithographiques, Bl. 2. Neugedruckt 1816—17. 4°. Pinsel. C. d. Est. S. 33.

4. Le porc épic. (Stachelschwein). Unbez., Bl. 3 dess. Heftes. Feder. Im Uebrigen, wie oben. S. 33.

Pierre Nolasque Bergeret. 1804—1806. Monogr.: B.

5. Prospekt der Anstalt Andrés Rue St. Sébastien No. 24 vom 1 Frimaire an XIII (22. Nov. 1804) mit Vignette: Merkur fliegt über die Lande. Federz. in einem Kreise von 14 cm. Durchm. Abb. bei Pennel S. 35 in $^1/_2$ Gr. C. d. Est.

6. Rundschreiben Andrés (London) auf dem sich eine Probezeichnung: Trauerscene zwischen zwei orientalischen Köpfen befindet. Druck von Ph. André in London. Vgl. Singer in V. K. d. G., IV, S. 130. S. 43.

7. Landschaft in der Manier des Allart van Everdingen. L. ein Blockhaus, r. davon ein Wasserfall, dahinter ein Berg. 8°. qu. Kr. C. d. Est. S. 39.

8. Le christ à la paille. Beweinung Christi nach Rubens. Bez. „Jesus Christ descendet from the cross. — Rubens pinx. Bergeret delt.“ 28,5 br., 38,7 h. Feder. C. d. Est. S. 39f.

9. „Venus et Vulcain armant les amours“. Weiter bez.; „Julius Romanus pxt. — Bergeret delt.“ ausserdem r. u. das Monogramm. 17,5 br., 20,6 h. Feder. Cab. d. Est. S. 41.

10. Homer auf der Wanderung. Ein blinder Mann, der die Leyer auf dem Rücken trägt, mit den Gesichtszügen der antiken Homerbüste, kommt an einer Bauernhütte vorbei; die Familie, die vor der Tür sitzt, lässt ihm durch das Kind ein Almosen in den Hut geben. r. u. Monogr.: P. B. inv. F. 29 br. 20,2 h. Feder. C. d. Est. S. 41.

11. Tobias beerdigt einen Toten. Nach Nagler (Mon. II, S. 856): „Landschaft in der Manier des Gaspard Poussin. Sie stellt den alten Tobias vor, wie er mit Hülfe seines Dieners einen Toten beerdigt.“ r. u. Monogr.: P. B. F. 19,8 h., 28,7 br. Feder. C. d. Est. S. 41.

12. Der Brand von Troja. „Darstellung einer Brandszene, wobei sich der Künstler Troja gedacht zu haben scheint, Personen in antikem Kostüm suchen sich aus den Flammen zu retten und andere Leute fliehen mit ihren Kindern und ihrer Habe. Links vorne sitzt ein in Trauer versunkener Mann mit seinem heulenden Hunde, rechts sieht man eine verunglückte Mutter mit ihrem Kinde und Männer eilen mit Gefässen zum Löschen herbei.“ (Nagler.) Bez. r. u. Fecit P. B. (Monogr.) 19,3 h. 29,2 br. Feder. C. d. Est. S. 41.

13. Allegorische Darstellung; in drei Gruppen geteilt: Mitte 3 Pers., von denen eine belehrend auf die anderen einredet; l. eine nach der Mitte schreitende, r. zwei sich entfernende Personen. Bez. u. l.: (Monogr.) P. B. f. 20,5 h., 20 br. Kreide. C. d. Est. S. 42.

14. Artilleristen im Feuer. „Drei Kanoniere, von denen einer das Geschütz richtet.“ (Nagl. M.) Beraldi. Bez. u. l. P. B. (Monogr.) 16,5 h. 29,5 br. Kreide. C. d. Est. S. 42.

15. Zwei Soldatengruppen. Zwei Darstellungen auf einem Blatte: L. stehen zwei sich unterhaltende Kavalleristen in grossen Mänteln. R. drei Mameluken, einer weist mit der Hand in die Ferne. Bez. u. l. P. B. (Monogr.) 17,5 h., 28 br. Kreide. Sammlung Aufseesser, Berlin. S. 42.

16. Karrikatur auf die „Incroyables.“ Modekarrikatur in Art der Vernetschen: „Incroyable lorgnant.“ (Ber.) Bez. u. l. „Bergeret f.“, oben eine schwarze Linie, die vom Steinrand herrührt. 17 h. 28 br. Kreide. C. d. Est. S. 42.

17. Der Abschied. „Zwei französische Soldaten in Mänteln. Rechts ein Fischer, welcher in seinem Kahne eine Frau mit dem Kinde vom Lande abstösst. Flüchtig mit der Kreide skizzirt und nur wenig schattirt, auch schwach im Drucke, da die Platte nicht gehörig geätzt wurde.“ (Nagl. M. IV, S. 847) Bez.: Monogramm. S. 42.

18. „Eine im Vordergrunde auf dem Boden liegende Frau mit einem Kinde. Etwas höher links sitzt eine Frau mit dem Kinde im Schosse und gegenüber bemerkt man ein Weib mit 2 Kindern.“ (Nagl. M. a. a. O.) Bez.: Monogr. S. 43.

Bergeret wird im Cab. d. est. noch zugeschrieben:

19. Portraitstudie, einen Araber mit Turban vorstellend. Unbez. — etwa 25 h., 20 br. Kreide. Möglicherweise erst 1816 entstanden.

Bergeret schreibe ich noch zu:

20. Grablegung nach Parmegianino aus der zweiten Lieferung des Recueils von Lasteyrie Bl. 1. Entstanden etwa

1804. Gruppe von 10 Figuren. Im Hintergrund 2 Männer um den Leichnam beschäftigt, vorn Maria niedergesunken, dabei die Frauen. Unbez. 17,5 h. 18,5 br. Feder. S. 44f.

Antoine Philippe Duc de Montpensier (d'Orléans).
1805—1806.

21. Die Portraits der Brüder Louis Philippe und Antoine Philippe, des Zeichners; im Profil. Brustbilder. Abb. Bouchot S. 25 (1/2 Gr.) V. K. d. G. Seite 73. Bez. „A. P. D.'O. fecit 1805". Es gibt auch Exemplare vor der Schrift. Die beiden Portraits sind auf einen Stein gedruckt. Die Entfernung von Nase zu Nase ist 9,6 cm. Das Bildniss links (Louis Philippe) ist 7,1 br. 12,1 h.; das rechts stehende (Montpensier) ist 7 br. 12 h. Kreide, sehr grob gekörnt. S. 69.

22. Mme. Adelaide, Schwester der Brüder Orléans. Profil nach r. Bez.: „A. P. D.'O fecit 1806". 25,5 h., 15,5 br. Kreide, sehr grobes Korn, grau. Abb. bei Bouchot S. 27 und Figaro S. 2. S. 69.

23. Ansicht des Schlosses „Benham." Bez. „A. P. D.'O fecit 1806". 16,5 h., 27,5 br. Kreide. S. 69.

24. „Chaucers Tower near Benham" (nach The Gentleman's Magazine: „The entrence of Donnington Castle"), Ebenfalls Landschaft. Dieselben Masse, dieselbe Bezeichnung. S. 69.

25. Das Wiedersehen." „Mon entrevue avec mon frère dans la Tour du Fort St. Jean de Marseille. Août 1793." r.: „A. P. D.'O. fecit 1806". 39,7 br. 29 h. Kreide, sehr grobes Korn. Germ. Mus. Nürnb. Nr. 2631. S. 69.

Le Baron Auguste Boucher-Desnoyers. 1805.

26. Portrait des Schauspielers Ducis, nach dem Gemälde von Gérard (Im Pelzmantel.) Bez. l. „Gérard pxt." r. „Aug. Desnoyers del" Apell Nr. 37. Pinsel und Feder. S. 71.

Monogrammist M. B. 1805.

27. Französischer Kavallerist, mit hohem 4eckigem Tschako steht neben seinem Pferd. 12 h., 16,5 br. Kreide. S. 71.

C. G. Hanquet (Haugner?).

28. Landschaft. Parkmauer mit Tor, darüber hängen Bäume. Ein Mann reitet auf Esel durch das Tor. Bez.: u. l. 13,8 br., 15 h. Feder. Ferchl. S. 71.

Louis Bonaparte. 1805.

29. Vier Mann der Kaisergarde im Gespräch, im Hintergrunde sprengen zwei Gardisten vorbei. Bez. l. u.: L. N. 13,5 br., 18,5 h. Kreide. Beide mir bekannte Exemplare sind auf blau gefärbtes Papier gedruckt. Ferchl, Germ. M. S. 70.

Marcel Cousinery. 1805.

30. Ein junger Stier nach rechts schreitend. Bez. l. „à Munich", r. „Marcel Cousinery." In der Mitte darunter: „un taureau". 11,5 br., 15,5 h. Kreide. Ferchl.

Lejeune. 1806.

31. Un Cosaque. Kosak, der nach rechts sprengend, einen feindlichen Soldaten überreitet. Es gibt drei Zustände dieses Blattes. 13 br., 19,2 h. Kreide.

I. Münchner erste Drucke, allein mit der Unterschrift: „un Cosaque." Abb.: V. K. d. G. S. 12. Kat. A. . . . .

II. Abdrücke von der nicht retouchierten Platte 1847. Zu der bisherigen Unterschrift ist zugefügt: l. „Munich 1806", r. „Lejeune del." Abb. Bouchot S. 31, Marthold S. 32.

III. Restauriert von Joly. Der Schrift ist hinzugefügt worden: „Dessin original du Général Baron Lejeune, restauré par Mr. N. Joly". Auflagedruck. S. 71—75.

Es sind bekannt weiter folgende Kopien dieses Blattes:

A) *Heinrich Wintter. 1808—1809.* Es fehlt r. u. die Schraffierung zwischen dem erhobenen Pferdebein und dem Stiefel des daliegenden Soldaten. Bez. r. u. „H. W."

B) *Rennenkampf. 1808.* Gegenseitige Kopie, die im Ganzen einen verwischten Eindruck macht. Mit etwas bräunlicher Farbe gedruckt. Bez.: „Gotha ged. u. v. Rennenkampf gez. — un Cosaque".

C) Prof. *Paul Leuchte. 1812.* Gegenseitige Kopie, bez. l. u. „in Lapid. del. Ulmae", r. „Paul Leuchte, 1812". Wien, Sammlung Hofrat Prof. Dr. Politzer.

Bei **André**-Paris. 1807/8.

32—36. Fünf Blätter von dem Atlas pour servir au voyage dans le midi de la France par Millin: Bl. IV, XII, XIII, XIX und IL. S. 48 ff.

Bl. IV: „Musique de la prose de l'âne dans l'office de la fête des fous". Noten, der Text ist in Kurrent geschrieben. Die gestochenen Expl. sind bez: u. r. „Gravé par Richomme, graveur du Roi".

Bl. XII: Drei Darstellungen: Die mittlere „Basrelief de l'église de Semur" r. ist ein „Jouet d'enfant", l. eine „Lampe antique". Diese beiden Darstellungen sind bei den gestochenen Explen. vertauscht.

Bl. XIII. „Vitraux de l'église de Semur" mit Darstellungen aus dem Leben der Handwerker. Die Nummer „Pl. XIII" befindet sich rechts, bei den gestochenen links.

Bl. XIX. Zwei Diptychen aus Autun. Die gestochenen Blätter wirken plastischer.

Bl. IL. „Incription Arabe de la maison Mieulan à Aix". Bez. l. u. „Dessiné par Millin", was in den gestochenen fehlt.

Colonel Lomet. 1807.

37. Staininger, „Der Mann mit dem Bart". Sein Grabdenkmal in Braunau am Inn. 10,7 br., 16,6 h. Kreide. Abb. Bouchot S. 35. Cat. A. . . . S. 77.

Theodor Susemihl. 1807.

38—43. 12 Zeichnungen auf 6 Blättern in dem Atlas pour servir au tableau de l'Espagne moderne par J. Fr. Bourgoing. Sie stellen die verschiedenen Phasen eines Stiergefechts dar. Bez. sind Pl. VIII und XII unter der

unteren Darstellung: „Dessiné sur marbre par J. Susemihl. Pl. XII No. 10 trägt das Monogramm des Künstlers. 18,5—19,2 br., 10,1—10,4 h. Feder. Berlin. Cab. S. 48 ff.

Baltard. 1807.	Bestimmbare Blätter sind dem Verfasser unbekannt.	S. 54 ff.
Choron. 1807/1808.		S. 54 ff.
Schwebach des Fontaines. 1807/8.		S. 60.
Marquis de Paroy. 1808.		S. 60.

Unbekannt. Vor 1808.

Portrait Denons. S. 103, Zusatz zu S. 73.

Charles Johannot. 1808/9.

44. Prospekt der Anstalt von Guyot-Desmarais mit Zeichnungen am unteren Rande. Das Mittelbild ist als „Dante Inferno Canto 5" bezeichnet. Die Zeichnung ist nach Flaxman. Rechts unter der persischen Schrift steht der Künstlername: „C. Johannot fec." Feder Cab. d. Est. S. 57 f.

Dominique Vivant Denon. 1809.

45. Die heilige Familie auf der Flucht. „Essai au crayon à la plume et à l'estompe." Unter der Darstellung steht klein: „Denon fecit, Munich 1809." Ziemlich viel tiefer finden wir die weitere flotte Schrift „fait à la lithographie de Munich le 15 9^{ber} 1809 Denon". Aus Heft XIX des Bayr. Handzeichnungskabinets, Bl. 4. Das Blatt wurde später durch ein anderes ersetzt. 12,5 br., 8,5 h. (allein die Zeichnung). S. 80.

46. Umdruck einer Radierung (Report) Denons, die in Wien entstanden war: Zwei Soldaten im Quartier, einer füttert den verwundeten anderen, der den Arm in der Binde trägt. 8^{0}. 2 bekannte Expl. im Cab. d. Est. und in den Königl. graph. Sammlungen, München. S. 80 f.

Benjamin Zix. 1809.

47. Heilige Familie auf der Flucht. In einer Landschaft mit tiefem Horizont sitzt l. an einem Felsen eine

Frau, die ihrem Kinde die Brust reichen will, daneben sitzt aufmerksam ein Pudel, hinter diesem weidet ein Esel Disteln. Auf ihn stützt sich der Mann, der eben aus der Flasche trinkt. Bl. 3 des XVIII. Heftes des Handzeichnungskab. Nagl. M. 23,5 br., 17 h. S. 82.

François Gérard. 1810.

48. Portrait eines Herren in Uniform mit Perücke. Brustbild, leicht nach rechts gewendet. Bez. u. r. in Spiegelschrift: „4 Janvier 1810“. 17 br., 23 h. Kreide. Ferchl. S. 83.

49. Portrait einer Dame. Brustbild, Profil nach r. Bez. u. r. in Spiegelschrift „F. Gérard 25 jer“: Kreide. Ferchl. S. 83.

Zeitlich werden dann wohl zuerst die 1814—15 anzusetzenden Blätter aus der Anstalt von Engelmann in Mülhausen folgen. Da mir keine datierten vorgekommen sind, kann ich nicht mit Bestimmtheit Zeitangaben machen. Immerhin kann man zur Datierung den Umstand benutzen, dass auf früheren Mülhäuser Blättern die Adresse lautet: „Lythographie de G. Engelmann à Mulhouse ht. Rhin.“ Da nun auf keinem Pariser Blatt sich noch die Schreibweise „Lythographie“ findet, und es auch kaum anzunehmen ist, dass man in Paris dieses Wort zur selben Zeit anders als in Mülhausen geschrieben hat, können wir ruhig alle Blätter, auf denen in der Adresse das „y“ vorkommt, als frühere Mülhäuser Erzeugnisse ansehen.

Engelmann-Mülhausen. 1815.

Napoleon bei Austerlitz. „Tiré du Tableau de la Bataille d'Austerlitz de Gérard.“ 4°. C. d. Est.

Derselbe.

Steinbock oder junge Antilope von l. nach r. laufend, 24 br., 27 h. Kreide. Bez. l. Berlin.

Schwebach-Desfontaines. 1815.

Landschaft mit einer Brücke, die über einen Bach führt, über dieselbe geht ein Wagenzug. Bez. l. „Schwebach D. F. pinxit“ r. „Lythographie de G. Engelmann à Mülhouse ht. Rhine.“ „sic!“ Kreide. C. d. Est.

Stiere in Potters Art. C. d. Est.

Am 15. Okt. 1815 hat Engelmann von Mülhausen aus eine Reihe von Erzeugnissen seiner Anstalt an die Société d'encouragement nach Paris geschickt. Ueber diese Sendung hat dann der Graf. v. Lasteyrie im Dezember einen Vortrag im Verein gehalten, der im 14. Band der Bulletins de la Société (Bull. 138) abgedruckt ist. Die Blätter selbst sind dem Verfasser unbekannt, doch gibt der Rapport einen Anhalt dafür, was es gewesen ist. Es heisst da: E. habe geschickt 8 Seiten Memoires und 4 Blätter „Dont

la première représente un taureau au crayon avec des blancs de réserve sur un fonds de bistre;

la seconde deux satyres faits à la manière en bois, et un sujet à la plume avec une teine au bistre;

la troisième de notes de musique, et de l'écriture transportée du papier sur la pierre;

la quatrième enfin une carte géographique et une petite tête l'une et l'autre gravées sur pierre.“ Weiter waren noch beigefügt:

9 feuilles qui représentant les dessins au trait des loges de Raphael“; dann „Dessins au crayon représentant des animaux“ eine „Carte imprimée sur toile“ und endlich eine „Gravure à la manière en bois“.

Beraldi gibt ein Blatt an von

Jean Antoine Laurent. 1815.

„Essai d'après une tête de jeune fille de Greuze. 18 déc. 1815“.

Wo dieses Blatt von Laurent gearbeitet worden ist, wage ich nicht zu entscheiden; da zu jener Zeit in Paris

noch keine Anstalt war, könnte bloss eine der wenigen Provinzstädte in Betracht kommen. Vielleicht Dijon oder auch Mülhausen, wenn nicht gar in der Heimat des Künstlers in Epinal um diese Zeit schon eine Anstalt bestanden hat[1]).

S. Morel, Dijon. 1815.

Portrait eines älteren Herrn, mit Zeichenstift und Zirkel. Bez. „S. Morel inv: Dijon den 10ten 7ber 1815“. 8°. Dresden. Kr. Abb. in Cat. A. . in nat. Gr.; Z. f. B. S. 100f.

Portrait eines Beamten in Uniform. Bez. „S. Morel inv: 7ber 1815“. Oval eingefasst. 8°. Kr. Abb. in Cat. A. . in etwa nat. Gr.; Z. f. B. Berlin. 9,7 cm : 12,2 cm. S. 100f.

Ein Blatt endlich, das ich nicht kenne, von dem Fritz Hansen in seinem Buch: Die Erfindung der Lithographie durch Al. Senefelder S. 59 spricht, ist:

von **Jean Souvent.** 1815
?

und gedr. bei Lasteyrie.(?)

Bei Engelmann in Mülhausen sind endlich noch einige Blätter von Mongin entstanden, die möglicherweise die im Traité S. 39 von Engelmann erwähnten sind. Sie wären dann etwa im Frühling 1816 entstanden.

Pierre Mongin. 1816.

„Les regrets.“ Landschaft mit Staffage. Bez. l. „Impression Lithographique de G. Engelmann à Mulhouse haut Rhin“; r. „Composé et dessiné sur pierre par P. Mongin.“ Leipz. Buchgewerbemuseum.

„Les voeux.“ Gegenstück zum vorigen. Dieselbe Unterschrift; Kl. fol. qu. Manche Exemplare haben noch eine Widmung.

1) Das bei Bouchot S. 43 abgebildete Blatt ist wie alle mit dem Monogramm bezeichneten Blätter nicht von Lasteyrie sondern von diesem Jean Antoine Laurent.

1816.

Gründung der Anstalten von Lasteyrie (15. April) und Engelmann (Juli) in Paris.

Die ersten Arbeiten Lasteyries sind nach dem Moniteur vom 7. April 1817 gewesen:

April 1816: Lettres autographes et inédites de Henri IV.; 15 Blätter. Das erste enthält das Portrait des „Grand Henri" lithogr. von *Gérard*. 14,5 : 18,9. Dann folgt der Titel, die Widmung an den Grafen de Cazes und 10 Briefe. Koll. Aufseesser.

Im Juni: Ode sur le mariage du Duc de Berry par Baour-Lormian.



Lebenslauf.

Ich, Walter Gräff, wurde am 3. Mai 1876 zu Kreuznach geboren als Sohn des Tabakfabrikanten Julius Gräff und seiner Gattin Amalie, geb. Engelmann. In Kreuznach besuchte ich die Vorschule und das Gymnasium; ferner die Gymnasien zu Wetzlar und zu Weilburg, an dem ich Ostern 1895 das Abiturientenexamen bestand. Darauf studierte ich die Rechte an den Universitäten zu Heidelberg, Strassburg, Berlin, Bonn und Marburg. Herbst 1901 entschloss ich mich das Studium der Kunstgeschichte, das schon immer mein Hauptinteresse in Anspruch genommen hatte, zum Beruf zu machen. Bis Herbst 1902 war ich dann in Berlin immatrikuliert, hielt mich dann $1^3/_4$ Jahre in Paris auf, kehrte Ostern 1904 nach Deutschland zurück und bezog die Universität Heidelberg. Dort besuchte ich zwei Semester kunsthistorische, archäologische und historische Vorlesungen und Uebungen.

X

